.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Ensayo sobre los nuevos malos : los casos de Breaking bad y House of cards

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Natali Devaud Font

Paula Tamara Lipera

Nicolas Canedo, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

“Ensayo sobre los nuevos malos: los casos de Breaking Bad y House of Cards”

Alumnas: **Devaud Font, Natali**

Lipera, Paula Tamara Lipera

Tutor: Nicolas Canedo

Julio 2018

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Agradecimientos

Este trabajo de Tesis, realizado en la Universidad de Buenos Aires, es el resultado de un esfuerzo en el cual, directa e indirectamente, participaron distintas personas, opinando, corrigiendo y acompañando cada etapa.

En nuestro caso particular, este proyecto significó una primera oportunidad para aplicar lo aprendido en la carrera más allá de una simple exposición de saberes. Es decir, representó la puesta en práctica de las capacidades y conocimientos adquiridos durante años a una problemática real.

Por eso, en primer lugar, deseamos expresar nuestro agradecimiento a los profesores y docentes de esta facultad, que marcaron cada paso de nuestro camino universitario. Al director de esta tesis, Licenciado Nicolás Canedo, por la dirección y la dedicación a este trabajo.

Además, quisiéramos destacar que con este trabajo hemos transformado la experiencia del estudio y la hemos convertido en un espacio de profesionalización, con el fin de que la investigación desarrollada pueda ser de utilidad por otras personas tanto en el ámbito de la comunicación como en otras disciplinas.

Finalmente, consideramos que estos casi dos años que duró el armado de tesis significó un proceso de maduración no solo en lo profesional, también en lo personal. Por eso, agradecemos a nuestros compañeros, familiares y amigos por su apoyo personal y humano.

A todos, muchas gracias.

Índice

INTRODUCCIÓN: 5

CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN 6

METODOLOGIA 6

Objeto de estudio 6

Condiciones de producción 10

¿Qué vamos a investigar? 11

Aproximación al objeto desde un enfoque teórico 12

MARCO HISTÓRICO 12

Las etapas de la Televisión 12

El caso HBO 15

¿Televisión o internet? 16

Principales diferencias entre ambos modelos 18

¿Por qué son dramas de calidad? 20

DESCRIPCIÓN DE LOS PERSONAJES 24

Villano, el origen de la palabra 29

Villanos en la Narratología. 29

¿Qué es ser malo? 30

Un león no pide permiso antes de comerse una cebra 33

Todos ustedes saben exactamente quién soy. Di mi nombre 34

¿Por qué nos atraen los malos? 35

CAPÍTULO 3: CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES Y CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS 38

Estructura narrativa 38

La temporalidad 40

Rol del espectador 41

El contrato de lectura 44

La mirada a cámara 45

Definición y origen 45

La mirada a cámara en House of Cards 46

Ruptura del contrato de lectura 49

Claire Underwood: el caso especial. 50

La verdad según House of Cards 53

El índex appeal: la mortalidad del personaje 54

CAPÍTULO 4: SOBRE LA MORAL 56

Horizonte de eventos morales 56

Malo ¿Se nace o se hace? Un dualismo filosófico. 59

¿Qué es la moral? 61

Walter White ¿el superhombre? 62

El fin justifica los medios. 64

¿Cómo se traza la frontera entre el bien y el mal? 67

CAPÍTULO 5: LA LUCHA POR EL PODER 71

Los universos de poder 72

Las máscaras del poder....73
HOUSE OF CARDS: El poder de la manipulación....74
Frank Underwood en el poder político....74
Frank Underwood: la máscara de la privacidad.....78
BREAKING BAD: El poder de la violencia....80
Walter White, vida pública y familiar.....80
Walter White, la vida como Heisenberg.....81
Saber es poder....83
El porqué del poder: El legado....85
El hijo único de Frank y Claire....86
Nunca cometas dos veces el mismo error....87
CONCLUSIONES:....88
ANEXO....93
BIBLIOGRAFIA....103

INTRODUCCIÓN:

En el siguiente ensayo nos proponemos estudiar las series de televisión, en particular aquellas cuyos protagonistas se pueden ubicar en la categoría de "nuevos malos", desarrollada por François Jost en su libro "*Los nuevos malos"* (2015). Según este autor, especialista en análisis televisivo, estos "*nuevos malos*" son personajes cada vez más imprevisibles y que evolucionan con el correr de las temporadas. "*Estos nuevos malos no han nacido malos, sino que han devenido malos, y es esta transformación la que nos fascina porque, para comprenderla, hay que aproximarse poco a poco a una verdad interior cada vez más secreta y oscura*"[1]

Consideramos relevante este tema para nuestra investigación porque nos interesa dar cuenta de cómo los héroes de televisión han cambiado. Tal como plantea Jost, los protagonistas están desplazando del trono a los "hombres buenos", para presentarnos en cambios seres humanos desdichados. Se acabó el tiempo de la bondad, de los personajes de buen corazón que luchan contra los malos malísimos. Este es un fenómeno que consideramos en auge y está cada vez más presente en las series de ficción. ¿Qué sería del éxito de algunas producciones como Game of Thrones sin los Lannister, Narcos sin Pablo Escobar, Homeland sin Nicholas Brody, Dexter sin Dexter Morgan o Los Soprano sin Tony Soprano?

Después de explicar la metodología utilizada y marcar los objetivos de la investigación, el primer capítulo contextualiza ambas series dentro del panorama televisivo contemporáneo. Para ello realizamos un recorrido por las diferentes edades de la televisión, y un análisis particular en la distinción entre TV e Internet.

La segunda parte constara de un ensayo analítico descriptivo estructurado metodológicamente a partir de 3 ejes:

- El surgimiento de protagonistas malos o antihéroes: Estos son relatos que cuentan una historia en donde la transgresión de la norma es el argumento principal. En House of Cards, el complejo mundo de las alianzas políticas, maquinadas por un congresista demócrata dispuesto a alcanzar el mayor poder a cualquier precio. Por otro lado, en Breaking Bad un enfermo terminal de cáncer que decide dejarle a su familia una herencia conseguida con la venta de metanfetaminas.
- La construcción narrativa: características y particularidades de los personajes, las acciones y los conflictos.

[1] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

- El tipo de relación entre la ética, moral y poder que construye la narrativa: en ambas ficciones la ética y el poder se entrelazan y a medida que avanzan las temporadas se deja entrever cómo los protagonistas actúan en tensión con ellas. Este tipo de series ubica a los espectadores en el juego constante de emitir juicios morales en función de las acciones que toman los personajes.

Finalmente, quisiéramos comentar que reforzaremos lo planteado con imágenes que consideramos pertinentes para enriquecer y comprender lo explicado en este ensayo. También creamos un Anexo con la sinopsis de los principales capítulos que hemos nombrado a lo largo del trabajo con el objetivo de que sirva para contextualizar las referencias que hacemos.

CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN

METODOLOGIA:

Objeto de estudio:

Para llevar a cabo este ensayo hemos realizado un recorte del objeto de estudio y seleccionado dos series: Breaking Bad y House of Cards. Si bien las series descritas anteriormente también dan cuenta en sus protagonistas de este cambio de paradigma, nuestra elección se debe a diversas razones. Con respecto a esto, consideramos que ambas fueron pioneras y marcaron el inicio de un cambio. Breaking Bad, la situamos como la serie que modificó para siempre la manera en la que vemos a los héroes de televisión. Por su parte, House of Cards fue la primera producción propia de Netflix. De este modo, el hecho de que estén pensadas para soportes diferentes permite realizar un análisis de estas construcciones desde manera diversa.

En primer lugar, consideramos que sus personajes principales son ricos narrativamente y presentan una notoria evolución a medida que avanzan los episodios. En segundo lugar, ambas se desarrollan en contextos verosímiles. Según Christian Metz "*la obra verosímil se pretende y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad".* Para el autor sin embargo*, "No hay verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas, es decir, inverosímil. Lo verosímil es algo que no es verdadero, pero que no es demasiado diferente: es lo que se parece a lo verdadero sin serlo*".[2]

Asimismo, las series elegidas para analizar transcurren en Estados Unidos, particularmente en los estados de Nuevo México y Washington. Consideramos que en la mayoría de las series producidas por la industria cultural norteamericana se muestran a personajes moralmente correctos que triunfan. En cambio, estas narrativas rechazan esa idea

[2] Metz, C. "*El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?"*. Buenos Aires, 1970.

y, continuando con lo expuesto por François Jost[3], tienen en común el poner de manifiesto la falla de al menos una institución estadounidense. En el fondo, en 'Breaking Bad' hay una crítica evidente al sistema sanitario y de pensiones de Estados Unidos.

Otro punto corresponde a que hemos optado por estas series porque se ubican dentro de lo que, en el próximo capitulo, definiremos como *dramas de calidad*.

Por último, la elección se debe a que consideramos que estas dos series tuvieron un gran impacto en la sociedad argentina. Ambas son series con gran popularidad, es decir, no solo recibieron diversas nominaciones y premios, lo cual nos hace tomarlas como referentes, sino que también por el efecto de sentido que produjeron en nuestra sociedad.[4] Algo que no sucede con las otras series que presentan características similares en tanto a la construcción de sus protagonistas.

Con respecto al corpus utilizado para llevar a cabo la indagación, el mismo está compuesto por los capítulos disponibles de ambas series, publicaciones de diferentes medios de comunicación nacionales e internacionales (gráficos y audiovisuales), redes sociales, investigaciones y ensayos previos. El criterio de selección del material hemerográfico fue rastrear publicaciones que refuercen el eje planteado en este ensayo, y a su vez nos permitan dar cuenta por un lado del sentido producido en esas series y por el otro del efecto de sentido que produjeron las mismas.

Siguiendo con esto, Eliseo Verón sostiene que el trabajo del analista consiste en reconstruir *procesos* a partir de las *huellas* presentes en dichos productos: "*analizando productos, apuntamos a procesos*".[5] Asimismo, tal como explica el autor, *toda producción de sentido tiene una manifestación material*. Y dicha materialidad es el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de *paquetes* de materias sensibles investidas de sentido que son *productos* identificables sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, etc.) que son fragmentos de la semiosis.[6]

Las series analizadas aquí, no solo se contrapondrán entre sí, sino también con otros textos. Esto se debe a que un objeto significante dado no puede analizarse aisladamente, debe estar siempre en relación con otros discursos. Del mismo modo, dicho objeto significante, sólo deviene *legible* en relación con algo que no está en el objeto mismo, es decir, con criterios que se deben explicitar y que tienen que ver con sus condiciones productivas.

Dichas condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver con las

---

3 Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

[4] Ver Anexo - Condiciones de Reconocimiento.

[5] Verón, E.: "*Prefacio a la segunda edición*" en Construir el acontecimiento: Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. Agosto, 1987.

[6] Verón E.: "*La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*". Barcelona,1993.

determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación (las condiciones de producción) y con las determinaciones que limitan su recepción (las condiciones de reconocimiento). Es entre estos dos conjuntos de condiciones que *circulan* los discursos sociales. [7]

Para comprender el modo en que circulan estos discursos sociales en la red semiótica, en dicho análisis evaluaremos las condiciones de producción y reconocimiento de los productos aquí estudiados.

A continuación, describiremos los *productos* desde los que partimos en dicha investigación, para dar cuenta del proceso:

Por una parte, House of Cards es un drama político creada por Beau Willimon. La misma es una adaptación de la miniserie del mismo nombre realizada por la BBC (Londres) y se basa en la novela de Michael Dobbs. Narra la historia de Frank Underwood (Kevin Spacey), un demócrata del 5.º distrito congresional de Carolina del Sur y líder de la mayoría de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, que luego de haber sido pasado por alto para su nombramiento como Secretario de Estado, inicia un elaborado plan para llegar a una posición de mayor poder, ayudado, entre otros, por su esposa, Claire Underwood (Robin Wright). Además, tiene la particularidad de haber sido la primera producción propia de la plataforma Netflix, que en vez de ir estrenando un capítulo semana a semana, subió toda la temporada al mismo tiempo. La misma estuvo disponible online para los usuarios a partir del 1 de Febrero de 2013. Está compuesta hasta el momento por 5 temporadas las cuales respetan el formato clásico de las series de TV de 13 episodios cada una, cifra ideal para series con tramas y personajes complejos, o con presupuestos muy elevados.

Por su parte, Breaking Bad fue producida por la cadena televisiva AMC y se estrenó el 20 de enero de 2008. Sin embargo, comenzó a ganar popularidad a medida que avanzaban las temporadas subsiguientes. Tal así que en la segunda mitad de la quinta temporada duplicó en audiencia a la primera. El último episodio fue emitido el 28 de septiembre de 2013 con la mayor audiencia de toda la serie: 10.3 millones de espectadores, convirtiéndose en el tercer final más visto de series de TV por cable.[8]

La serie se compone de cinco temporadas. La primera de ellas consta de 7 episodios. La segunda, tercera y cuarta tienen 13 episodios cada una. Mientras que la quinta y última temporada está dividida en dos, de 8 episodios cada una. Esta serie narra la historia de Walter White (Bryan Cranston), un profesor de química con problemas económicos a quien le

[7] Verón E.: "*La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*". Barcelona,1993.
[8] "*Final de Breaking Bad se transforma en el tercero más visto de las series de TV por cable*", La Tercera, 2013. (Consultado en Julio 2017)
Web:http://www.latercera.com/noticia/final-de-breaking-bad-se-transforma-en-el-tercero-mas-visto-de-las-series-de-tv-por-cable/

diagnostican un cáncer de pulmón inoperable. Para pagar su tratamiento y asegurar el futuro económico de su familia comienza a cocinar y vender metanfetamina, junto con Jesse Pinkman (Aaron Paul), un antiguo alumno suyo.

Por otra parte, nos parece pertinente realizar una salvedad respecto a que, si bien hemos analizado ambas series en general y diversos capítulos en particular, quisiéramos destacar la importancia del capítulo piloto o primer episodio porque en él reside la necesidad de motivar y persuadir al espectador de seguir viendo el resto de la serie. Consideramos que este es el que le enseña a la audiencia como debe mirarla y qué esperar de los futuros episodios. Aquí se explica el contexto o lugar en el que se va a desarrollar la serie, el conflicto a resolver y nos da una idea general de los personajes. A su vez, estos capítulos están repletos de marcas que se retoman a lo largo de la serie convirtiéndose en huellas. Se habla de marcas cuando la relación entre las propiedades significantes y sus condiciones productivas no es clara; en cambio, se habla de huellas cuando la relación queda claramente establecida[9]. Este recorte espaciotemporal es lo que nos permitirá ponerlos en relación con otros discursos. Además, muchas de estas marcas y huellas determinan la relación que se establece entre el espectador y la serie, esto es lo que Verón definió: contrato de lectura.[10]

Muchas veces, el éxito o el fracaso de un producto audiovisual depende del tipo de vínculo que genere con quien lo ve. Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y, en consecuencia, un nexo entre estos "lugares". El que habla (el enunciador) se construye un "lugar" para sí mismo, "posiciona" de una cierta manera al destinatario, y establece así una relación entre estos dos lugares. El éxito, según Verón, se basa en proponer un contrato que se *"articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visualmente, hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de "seguir" la evolución socio–cultural de los lectores preservando el nexo y modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera coherente".*[11]

[9] Verón, E. "*La semiosis social: Fragmentos de una teoría discursiva*". Barcelona, 1993.
[10] Verón, E. "*El análisis del "Contrato de Lectura*", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en "Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications". París, 1987.
[11] Verón, E.: "*El análisis del "Contrato de Lectura*", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en "Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications". París, 1987.

Condiciones de producción:

Como consecuencia de este punto de partida, y tal como fue planteado anteriormente, un objeto significante dado no puede analizarse aisladamente, sino que debe siempre entrar en relación con sus condiciones de producción.

Con respecto a House of Cards, en primer lugar, la serie norteamericana se basa en una novela homónima de suspenso político del autor británico Michael Dobbs, publicada en 1989. El autor es un político conservador británico que se desempeñó durante varios años como asesor de Margaret Thatcher. A su vez, ocupó el cargo de jefe de la Mayoría del Partido Conservador. Además, la serie utiliza diversos hechos políticos que ocurrieron en el mundo real dentro de su narrativa, como por ejemplo el conflicto entre Estados Unidos y Rusia durante el 2015.

En segundo lugar, debemos dar cuenta de la presencia de técnicas narrativas propias del teatro, como la ruptura de la cuarta pared. Del mismo modo, existe un paralelismo con la obra Ricardo III, de Shakespeare. Frank no existiría sin Ricardo III. La obra es un drama histórico cuyo eje se encuentra en el personaje principal, Ricardo, quien, escondiendo sus diabólicos planes, hace que pongan en prisión y asesinen a sus hermanos para así llegar a la corona de Inglaterra. Una vez convertido en “protector del reino” conspira durante toda la obra para usurpar el trono.

Otra referencia al teatro que nos brinda House of Cards, sucede en la temporada 5 cuando Francis entona una canción que pertenece al musical de "Camelot", basado en la leyenda del Rey Arturo "*I wonder what the king is doing tonight*". El hecho de que esta canción aparezca en este drama político no es coincidencia. Como tampoco lo es que fuera la favorita del presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy. En un artículo para la revista Life, su esposa, Jacqueline Kennedy Onassis, reveló que su marido cantaba esa canción casi todas las noches antes de dormir.[12]

Asimismo, en el *opening*[13] de la serie reconocemos que la bandera norteamericana sobreimpresa sobre el Capitolio está al revés. Según la tradición estadounidense, desde las guerras de independencia, eso significa auxilio, emergencia. La bandera sobre el congreso de los Estados Unidos simboliza un desesperado pedido de socorro.

Por su parte, Breaking Bad está basada en una historia real, de un narcotraficante de Bessemer, Alabama. Si bien no era profesor, ni padecía cáncer, llevaba el mismo nombre que

[12] “*Jackie Kennedy o la invención de Camelot*”. El País, 2013 (Consultado Febrero 2018)
Web: https://elpais.com/internacional/2013/11/20/actualidad/1384977501_892029.html

[13] Se denomina “*Opening*” a la secuencia de apertura antes de comenzar una película o serie de televisión, etc. Sirve para presentar su título, reparto principal o los miembros de producción usando recursos visuales y auditivos.

el protagonista de la serie, Walter White. En 2008 se convirtió en uno de los hombres más buscados del estado de Alabama debido a su gran negocio de metanfetamina.

Con respecto a su alter ego, Heisenberg, el apodo hace referencia a un físico alemán conocido por formular el principio de incertidumbre, una contribución fundamental para el desarrollo de la teoría cuántica. Además, estuvo a cargo de la investigación científica de la de la Bomba Atómica alemana durante la Segunda Guerra Mundial. Heisenberg fue galardonado con el Premio Nobel de Física en 1932.

Por último, la mayor parte de las localizaciones de 'Breaking Bad' son escenarios reales de Albuquerque, en Nuevo México, donde se grabó la serie.

¿Qué vamos a investigar?

Con esta investigación pretendemos demostrar que el modelo de héroe de ficción está cambiando. Consideramos que las series escogidas para el análisis, en particular sus protagonistas, acompañan esta transformación. Además, tienen su propia estructura moral y una particular relación con el poder.

Para ello, planteamos los siguientes interrogantes que guiaran esta tesina:

1. ¿Qué es lo que motiva el proceso de transformación de estos personajes?
2. ¿Como establecer si sus acciones son moralmente correctas?
3. ¿Cuál es la relación que las series construyen con el espectador?

También, para comprender mejor el análisis, consideramos pertinente explicar una diferenciación conceptual básica entre los objetos de estudio, que tiene que ver con el soporte para el que fueron producidos. Mientras Breaking Bad fue pensada para ser emitida por la cadena televisiva AMC, House of Cards se presentó como la primera producción original de Netflix. Ubicamos a la primera dentro del concepto de serie de televisión esbozado por Luis García Fanlo en su libro "*El lenguaje de las series de televisión*" como una "*narración ficcional en grabado que se emite dentro de un flujo continuado de programación ordenado, subsumido y estructurado por los cortes comerciales*"[14]. En el caso de la segunda, hablamos de una serie online, es decir que se transmite inicialmente mediante una descarga de Internet en lugar de salir al aire en la primera emisión de televisión por cable.

El hecho de que ambas están pensadas para soportes diferentes puede tener relación con que cada serie adopte ciertas características narrativas y no otras. Sin embargo, hemos decidido, a los fines prácticos denominar "*serie*" a ambos objetos, elaborando nuestra propia

[14] García Fanlo, L. "*El lenguaje de las series de televisión*". Buenos Aires, 2016.

definición como: *Una narración ficcional con continuidad episódica que puede emitirse por televisión por cable o en plataformas de streaming*.

Finalmente, quisiéramos determinar que uno de los propósitos de este trabajo es que pueda servir para futuras investigación en el marco de los estudios en Comunicación, medios, estudios televisivos o semióticos, con el fin de que pueda ser utilizada para facilitar el trabajo futuro de otros profesionales o académicos acerca de este tema.

Aproximación al objeto desde un enfoque teórico:

Proponemos desarrollar un análisis ensayístico que retoma lo propuesto por François Jost en "*Los Nuevos Malos*", así como también las investigaciones de otros autores pertinentes en el tema como Amanda Lotz y sus conceptualizaciones sobre las etapas de la televisión, Christian Metz y sus estudios sobre cine y narratología y Eliseo Verón respecto a cuestiones vinculadas con la recepción y el espectador.

Por otra parte, analizaremos las estructuras narratológicas que componen los modelos de héroe, antihéroe y villano. También nos detendremos en las representaciones morales de la sociedad occidental y de los protagonistas para dar cuenta como está sostenida esta transformación en los modelos "clásicos" de héroe en un antihéroe, villano o antagonista. Para finalmente vincular todas las motivaciones y estructuras de los personajes a un objetivo final: la toma de poder. Para ello retomaremos autores del nivel de Frederick Nietzsche y Michel Foucault.

MARCO HISTÓRICO

Las etapas de la Televisión

No es extraño escuchar decir que la televisión tradicional ha pasado por varios procesos de cambio, los cuales se reflejan en la manera en que se construyen los productos televisivos. Para discutir las estructuras narrativas de la televisión contemporánea deben tenerse en cuenta las condiciones materiales en las que se piensan y arman los relatos, en relación con la industria, la tecnología y la recepción. Ya lo explicaban Francisco Casetti y Roger Odin, al poner en evidencia el paso de la paleo a la neo televisión, en los años 90:

"Hay que entender desde una perspectiva semio-pragmática cómo la variación de "dispositivo" conduce a cambios en los procesos de posicionamiento del espectador. [...] no solo lo que ocurre en las propias emisiones (análisis inmanente), sino también el modo de consumo, cuya programación depende de un cierto número de agentes externos"[15]

[15] Casetti F. y Odin R. "*De la Paleo a la Neo Televisión, aproximación semio-pragmática*". Rev Communications: N 51, 1990.

Para contextualizar el universo televisivo actual y dar cuenta de estos cambios, tomaremos como referencia los conceptos establecidos por Amanda Lotz[16] en "*Television Will Be Revolutionized"*[17]. En este texto, la autora sintetiza una especie de línea de tiempo de la industria televisiva norteamericana en tres períodos: la era de la red, la transición multicanal y la era de la post-red.

La era de la red se la puede ubicar desde los orígenes de la televisión hasta la década del 60. En este período se masificaron las producciones grabadas en grandes estudios o sets televisivos, bajo la predominancia del modelo económico sustentado por la publicidad. Se destacaron tres cadenas que dictaminaron los términos de producción y eran las principales generadoras de contenidos originales: NBC, CBS Y ABC.[18] Durante este periodo se estructuraron ciertos géneros televisivos, entre ellos el de "*serie de televisión*". Este género surgió luego de la posguerra como una alternativa a las emisiones de radio teatro, el principal entretenimiento de la sociedad de los Estados Unidos de la época, y que luego se exportó al resto del mundo (Garcia Fanlo: 2016). Estas presentaban un episodio diferente por semana, narraban situaciones con tópicos costumbristas, problemas del día a día y debían ser lo suficientemente consistentes y predecibles, de manera que, si el espectador se perdía un episodio, no perdía del todo el desarrollo de la trama. Este fue el momento de esplendor de la denominada "*paleo-televisión*", caracterizada por Casetti y Odin, con una estructura rígida, una clara separación de géneros (ficciones, informativos, deportes, culturales, entretenimiento, etc.) y un flujo sometido a la grilla de programación, estructurante de manera plena.

La transición multicanal fue el resultado de la ampliación de la elección y control por parte del usuario. En 1978 apareció una serie que comenzaría a cambiar las pautas y patrones de la escena narrativa televisiva: *Dallas* (1978). Esta contaba la historia de una familia multimillonaria, poderosa y muy influyente del estado de Texas. Además, incorporaba una inmensa cantidad de personajes y comenzaban a contar una gran historia, con un argumento que se iba desarrollando episodia a episodio, en lugar de tener capítulos aislados, introduciendo temas como el poder, la corrupción y el sexo. A su vez, fue la primera vez que se

[16] Docente norteamericana, experta en TV y medios de comunicación. Reconocida principalmente por sus investigaciones sobre estudios televisivos, economía de la televisión y economía de las compañías de medios.
[17] Lotz. A. "*Television Will be revolutionized*". New York University Press, 2007.
[18] Esta etapa coincidiría con el final del periodo que otros autores han denominado como "Primera edad dorada de la televisión", que se ubica entre las décadas de 1940 y 1960. Uno de ellos es Robert J. Thompson, director del Centro para el Estudio de la Televisión Popular de la Universidad de Syracuse. Para esta autor, esta fue la etapa seminal en la que el "drama antológico" fue el formato predominante, antes de ser desplazado por las series episódicas filmadas en Hollywood. Estos dramas eran realizados con pequeños presupuestos y se dirigen a audiencias muy pequeñas, lo que les permite apostar a temas controvertidos y polémicos. Sin embargo, con el auge de las producciones hollywoodenses, los dramas antológicos se vieron desplazados por producciones menos complejas que, según el propio Thompson: "se ajustaban armoniosamente al paraíso de felicidad consumista retratado en los anuncios de los patrocinadores". "*Television's second golden age: From 'Hill Street blues' to 'ER'*". Nueva York, 1996.

comenzó a ver el uso de lo que hoy llamamos "*cliffhangers*"[19]. Este recurso narrativo (una acción, una imagen o una frase dependiendo el soporte) permite generar el suspenso o la conmoción necesaria al final de una escena o capítulo, para hacer que el lector o espectador se interese en conocer el resultado en la siguiente entrega.

A partir de Dallas, comienza a delimitarse un tipo de relato que el autor Robert J. Thompson, en *"Television's Second Golden Age"*, denomina ***"dramas de calidad"***. Thompson enumera doce características que definen la calidad de la televisión:

- El deliberado intento de diferenciarse del resto de la programación.
- La búsqueda de la diferencia al incorporar talentos de otros medios prestigiosos como el cine.
- El cultivo de una audiencia de clase alta, urbana, culta y joven.
- Los problemas con la gerencia de las cadenas o el conflicto entre arte y comercialidad.
- La utilización de la memoria para crear nuevos conflictos a partir de los acontecimientos pasados.
- La hibridación de géneros
- La preeminencia del escritor.
- La autorreferencialidad.
- La utilización de tópicos controvertidos.
- La tendencia al realismo.
- La costumbre de atraer la atención de los críticos
- Ganar todo tipo de premios.

Lo que comenzó a germinar con Dallas, como una excepción, se convirtió a finales de los ´90s en norma. Los avances tecnológicos como la masificación del cable, la ampliación de las audiencias especializadas, el nacimiento de nuevas cadenas como FOX y hasta la exportación del DVD impulsaron la creación de productos televisivos con una gran densidad de contenidos, cargados de referencias intertextuales, que combinaban tramas autónomas (episódicas) con las tramas continuas (seriales).

Durante la década del ´90 comenzaron a gestarse las bases para comprender el modo de ver televisión que rige nuestros días: la *neo-televisión*. Esta pone en tela de juicio dos niveles de funcionamiento de su predecesora. Por un lado, el rechazo a la comunicación vectorizada (directa de un emisor a un receptor) y la presentación del proceso como una cualidad interactiva.

[19] El término cliffhanger tiene su origen en la novela 'A Pair of Blue Eyes' de 1873, publicada por capítulos mensuales en un periódico inglés, en la cual el escritor Thomas Hardy decidió dejar a su héroe en uno de los finales de capítulo literalmente colgando de un acantilado, lo que se convirtió en un tópico de la prosa victoriana. "*¿Qué es un Cliffhanger?*", http://www.saberia.com/que-es-un-cliffhanger/.

Finalmente, la ***era de la post red*** representa una etapa de quiebre que continúa evolucionando hasta la actualidad. Para Lotz, la constante transformación que presenta se relaciona con un cambio en el comportamiento de la audiencia, basado en dos movimientos centrales que tienen que ver con factores extra televisivos: las nuevas tecnologías y el cambio generacional. La revolución digital ha hecho converger la televisión, la informática y una generación, conocida como *millennials*[20], que han crecido entre Internet, televisión por cable y teléfonos celulares. La era de la pos-red permite a estos espectadores elegir cualquier programa producido en cualquier década, creada tanto por profesionales como por amateurs, en su televisor, en su teléfono, en su tablet, en su computadora o en cualquier lugar donde puedan tener acceso a una pantalla.

El caso HBO

Con HBO se comenzaron a definir las nuevas reglas para hablar y entender la televisión de calidad en los años posteriores a 1996, es decir, en lo que denominaremos, **el post *network era***. Se puede considerar a HBO como uno de los fundadores en la industria de lo que hoy conocemos como "*streaming*" y una cadena pionera en adaptar su servicio a lo que la tecnología provee. El concepto detrás de HBO era el *Home Box Office*, un sistema en el que los suscriptores debían pagar para recibir películas y coberturas deportivas sin cortes ni comerciales. Característica que mantienen en la actualidad.

El éxito de la cadena fue apabullante y le permitió rápidamente posicionarse en el rol de productor de contenidos de calidad creando series como *Los Soprano* (1999), *The Wire* (2002), *Band of Brothers* (2001), *Sex and the City* (1998), entre otras. Asimismo, al ser un servicio sin publicidad y por suscripción, los creadores y/o guionistas se veían más libres y con menos presión a la hora de presentar temas controvertidos en su programación como la violencia, el sexo explícito, el lenguaje soez y el consumo de drogas. Consideramos que tal éxito de la fórmula de HBO fue condición de producción para la aparición de una plataforma, que da cuenta que los proyectos que prosperan son aquellos que han sabido dejar de lado la aversión a la tecnología y abrazar los cambios y ajustes de la industria: Netflix.

Netflix fue fundada por Reed Hastings y Marc Randolph en 1997. El servicio en sus comienzos intentaba funcionar como una especie de videoclub online. Los consumidores

[20] También conocida como "*Generación Y*". Son los nacidos entre 1980 y 2000. Son personas que crecieron durante la convergencia digital y aprendieron a usar absolutamente todo. Pasaron de usar el VHS, al DVD y al Blu-Ray. Usaron el teléfono fijo y toda clase de teléfonos móviles hasta llegar actualmente a los llamados smartphones. Pasaron por los disquetes, el CD, el USB y finalmente la NUBE para almacenar su información. Manejan la red navegan en los sistemas streaming como pez en el agua .Sierra, A. "Millennials: 10 tips para entenderlos y no morir en el intento". IDx Transformación Digital, Agosto 2017 (Consultado en agosto 2017). Web: https://idx.com.co/millennials-10-tips-para-entenderlos-y-no-morir-en-el-intento-e89647a82eea

debían reservar sus películas online y estas eran habilitadas dentro de las siguientes 24 horas. El sistema creció y rápidamente la compañía inició un servicio de suscripción que proveía a sus consumidores una cantidad ilimitada de DVDs por una mínima paga mensual. Incluso introdujeron un sistema personalizado de recomendación de películas en el que los suscriptores califican los productos que veían y con esa información Netflix podría sugerir productos similares. Poco a poco la base de suscriptores comenzó a crecer. En el 2005 la compañía tenía 4.2 millones de suscriptores y para el año siguiente promediaba los 6,3 millones en Estados Unidos. En 2007, optaron por adoptar al 100% el sistema de televisión vía streaming, lo que permitió a los suscriptores mirar películas o programas de televisión directamente desde Internet, sin mediar la descarga. Esto los llevó a expandir el servicio al exterior. Actualmente, Netflix cuenta con alrededor de 80 millones de miembros en todo el mundo.[21]

El éxito de la plataforma se basa, al igual que como lo había hecho HBO en su época, en la habilidad de tomar ventaja de los espectadores insatisfechos con la televisión tradicional. En vez de solicitarle al espectador que mire una hora de programación de los cuales 20 minutos incluyen la tanda comercial, Netflix propone una experiencia libre de publicidad. A su vez, logró tener acceso a series de culto canceladas o que ya no se emitían por televisión. De este modo, desarrolló una nueva manera de construir audiencias gracias a la oferta de productos que ya no estaban al aire. No conforme con esto, a partir del 2012, Netflix ingresó en otro negocio y comenzó a producir sus propios contenidos, inaugurando un nuevo ciclo con la serie *House of Cards* (2013).

¿Televisión o internet?

Con el auge del streaming, la televisión inaugura una nueva etapa en la revolución digital. Los ejecutivos de Netflix argumentaron que "*la experiencia de TV lineal*", con sus programas ofrecidos en horarios establecidos "*está lista para ser reemplazada*".[22] Este cambio de paradigma se presenta desde el momento en que se les permite a los espectadores “armar” su programación y no al revés. Durante décadas la programación de la TV ordenaba la rutina de las familias que se reunían alrededor del televisor al momento de la cena para disfrutar de la emisión de la telenovela. Sin embargo, con la aparición del streaming eso fue cambiando. Los espectadores "*quieren que los programas comiencen en un momento conveniente para sus*

[21] Pederson, L. “*Narrating Netflix An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix’s Position Within the Post-Network Era*”; Aalborg University, Octubre 2016.
[22] Auletta, K. “*Netflix, outside the box*”. The New Yorker, 2014. (Consultado Marzo 2018)
Web: https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2

horarios, no a la hora que se les dicte"[23], afirma Jason Kilar, ex CEO del servicio de suscripción de vídeos bajo demanda Hulu.

Esas dinámicas crean una nueva relación con la audiencia. La televisión tradicional —lo que los entendidos llaman "TV lineal"[24]— considera que solo se dispone de un tiempo limitado, mientras que los servicios de streaming suponen que son dueños de tu tiempo libre, cuando lo tengas —al viajar, en los días festivos, los fines de semana— para llenarlos de entretenimiento.

En promedio, los usuarios de Netflix consumen dos episodios y medio de corrido, principalmente a causa de la cuenta regresiva que la plataforma sincroniza perfectamente cuando termina un episodio para que el próximo se reproduzca automáticamente.[25] Al mirar esa cantidad, los espectadores eligen sumergirse completamente en los mundos ficticios de la televisión por largos períodos de tiempo.

Las series que analizamos en dicho trabajo son un ejemplo de esta transición entre la TV lineal y la TV online. A lo largo de este capítulo examinaremos cómo el soporte y el tipo de consumo afecta el contenido, la distribución y los tipos de relaciones que forjan las series con sus espectadores.

Por un lado, Breaking Bad fue emitida por la cadena de cable AMC, dentro de lo que podríamos denominar los parámetros de la TV lineal: todos los domingos a las 21hs se realizaba la entrega de un nuevo episodio. Sin embargo, los capítulos de la primera temporada atrajeron, en promedio, a menos de 1 millón de espectadores. Ese tipo de número son los que hacen que un programa, incluso en cable, sea cancelado. AMC se arriesgó a mantenerla al aire y la decisión dio frutos, ya que el público aumentó y comenzaron a ver los viejos episodios en Netflix.[26] Como consecuencia, el final de Breaking Bad fue récord en audiencia con 10,3 millones de espectadores[27], sumado a las 500.000 descargas en todo el mundo durante las primeras 12 horas posteriores a su emisión, según la web TorrentFreak. Esto nos lleva a afirmar que el gran auge de dicha serie fue potenciado por la plataforma de streaming, dándole el éxito que AMC no pudo lograr por sí sola.

Según el tiempo narrativo, la historia toma alrededor de dos años, pero la transmisión por AMC estuvo al aire más de cinco años. En cambio, a muchos fanáticos tardíos que la

[23] Auletta, K. "*Netflix, outside the box*". The New Yorker, 2014. (Consultado Marzo 2018)
Web: https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2
[24] Poniewozik, J. "*El 'streaming' es una nueva manera de hacer arte*". The NY Times, 2016. (Consultado Marzo 2018). Web: https://www.nytimes.com/es/2016/01/14/la-television-en-linea-no-es-solo-una-nueva-manera-de-verla-es-un-nuevo-genero/?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es
[25] Auletta, K. "*Netflix, outside the box*". The New Yorker, 2014. (Consultado Marzo 2018)
Web: https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2
[26] Pomerantz, D. "*Netflix, 'Breaking Bad', y el triunfo de la televisión de calidad*". Forbes, 2013. (Consultado Mayo 2017).
Web: https://www.forbes.com.mx/netflix-breaking-bad-y-el-triunfo-de-la-television-de-calidad/
[27] Datos informados por la consultora Nielsen.

vieron de corrido, les tomó una semana, dos, a lo sumo tres terminarla. El espectador en tiempo real vio la metamorfosis de Walter White en cámara lenta; quebrantó la ley poco a poco, de una forma que enfatizó un descenso gradual de sus deberes morales. Mientras que, quien vio la serie de una sola vez, presenció su transformación en cámara rápida. Ninguna de esas percepciones es incorrecta. De hecho, ambos temas están construidos de manera uniforme en la serie.[28]

Por su parte, House of Cards fue la primera producción original de Netflix y la primera serie en tener disponibles todos los capítulos de la temporada al mismo tiempo. La misma nació directamente para ser consumida en este soporte. A su vez, fue la primera vez que un programa de televisión no tradicional ganó tres premios Emmy[29], lo que aumentó significativamente el precio de las acciones de la compañía.

Ver una serie por internet sin detenerse es algo multisensorial[30]. Crea una dinámica que se conoce como *Binge Watching*.[31] Este término se utiliza para explicar la "maratón de series", ver un gran número de capítulos de una sola vez. Netflix acaparó este concepto, como si lo hubieran inventado ellos mismos. Binge, básicamente, significa atracón. Binge-watching, por lo tanto, significa pegarse atracones de series e ignorar la regla básica y ya caducada que establece que las series se consumen a la hora que dictaminan los canales y con tomas semanales.

Principales diferencias entre ambos modelos

A partir del éxito que devino con la masificación de Netflix, la autora, Laura Rossiter, analiza y da cuenta de algunas de las diferencias entre las series de televisión y las series para internet que nos sirven para comprender ciertos aspectos del análisis de las series aquí elegidas.[32]

[28] Poniewozik, J. "*El 'streaming' es una nueva manera de hacer arte*". The NY Times, 2016. (Consultado Marzo 2018).
Web:https://www.nytimes.com/es/2016/01/14/la-television-en-linea-no-es-solo-una-nueva-manera-de-verla-es-un-nuevo-genero/?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es
[29] Rojas, L. "*House of Cards, la primera serie web en ganar tres premios Emmy*", Septiembre, 2013. (Consultado Mayo 2017).
Web:http://www.enter.co/cultura-digital/entretenimiento/house-of-cards-la-primera-serie-web-en-ganar-tres-premios-emmy/
[30] Poniewozik, J. "*El 'streaming' es una nueva manera de hacer arte*". The NY Times, 2016. (Consultado Marzo 2018).
Web:https://www.nytimes.com/es/2016/01/14/la-television-en-linea-no-es-solo-una-nueva-manera-de-verla-es-un-nuevo-genero/?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es
[31] Pederson, L. "*Narrating Netflix An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*"; Aalborg University, Octubre 2016.
[32] Rossiter L. "*Switching screens: an exploration of how House of Cards and Scandal represents shifting strategies in television*". Diciembre, 2014.

En primer lugar, la televisión es mucho más restrictiva que Internet respecto a temas como el sexo, drogas y violencia, donde las trabas son prácticamente inexistentes. Los productores de series online no necesariamente tienen que seguir un guion estricto porque no necesitan la aprobación de las grandes cadenas televisivas, y no sienten el temor de ser cancelados dejando la historia inconclusa.

La televisión semanal tiene éxito al crear un estado de tensión constante, provocando al público para que regrese la siguiente semana. Esto obliga a los guionistas a hacer uso e incluso abuso de ciertos recursos narrativos como el caso del *cliffhanger*, terminar abruptamente el episodio con una escena dramática cuyo final queda inconcluso para la siguiente semana o temporada.

En Breaking Bad este recurso es muy utilizado ya que tienen la presión de tener que atraer a la audiencia semana a semana. Esta serie era emitida los domingos en el prime time y para AMC presentaba un doble desafío: había que entretener a la audiencia para que la semana siguiente sintonice nuevamente el capítulo, y, además, debido a los cortes comerciales generar suspenso para que el espectador continúe viendo la serie luego de la pausa. Es decir, los directores y productores se veían en la obligación de realizar un corte en la narración de cara a la pauta publicitaria.

En cambio, en House of Cards los espectadores tienen a su alcance toda la temporada y el uso de este recurso solo es acentuado en el último capítulo de cada una de estas, creando así suspenso y expectativa de cara a la temporada próxima. Con respecto a esto, Cindy Holland, vicepresidenta de contenido original de Netflix, manifestó: "*No hubo necesidad de recapitular episodios previos o insertar cliffhangers"*.[33] A su vez, García Fanlo explica que en tanto los canales de TV tradicionales tienen que lidiar con la compleja ecuación entre personajes e historias, buscando equilibrios imposibles para seducir a todos los gustos, las plataformas que producen y emiten por streaming dejan que ese trabajo lo hagan los usuarios por ellos mismos.[34]

Asimismo, la libertad del modelo de Netflix presenta diferencias narrativas con el modelo de televisión lineal. Esto permite no solo mayor sofisticación de la narración, sino que también crea audiencias más comprometidas. Además, esta serie, tiene la distinción de no apurar el relato ya que las audiencias están frente a la pantalla durante largos períodos de tiempo. Debido a esto puede haber episodios que no necesariamente hagan avanzar la trama, sino que simplemente buscan profundizar en la personalidad del personaje.

[33] Auletta, K. "*Netflix, outside the box*". The New Yorker, 2014. (Consultado Marzo 2018) Web: https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2

[34] García Fanlo, L. "*El lenguaje de las series de televisión*". Buenos Aires, 2016.

House of Cards difiere mucho de este modelo ya que se espera que los espectadores hayan visto recientemente los episodios anteriores. Las historias que se narran generalmente están abiertas durante varios episodios y se pueden abordar los hilos de la trama de forma más lento, sin tanto diálogo.

¿Por qué son dramas de calidad?

Según lo propuesto anteriormente, una de las razones por las cuales hemos seleccionado como objeto de estudio estas series se debe a que podemos clasificarlas como dramas de calidad, según Thompson. A continuación, desarrollaremos ciertos requisitos que deben cumplir según dicho autor.

En primer lugar, deben **diferenciarse del resto de la programación**. Netflix rompió con todas las tradiciones y convenciones de los canales de distribución al poner a disposición de la audiencia todos los episodios de la primera temporada de House of Cards de una sola vez. Según las estadísticas de la empresa, los espectadores consumen en promedio dos episodios y medio por visualización, es decir cada vez que se posicionan frente a la pantalla. Al ver más de un episodio por vez, los espectadores eligen sumergirse completamente en el mundo ficcional por largos periodos de tiempo. Esto les permitió aprobar el proyecto de crear la serie sin un episodio piloto, si un testeo previo o estudio de mercado, sin posibilidad de censuras o críticas de los medios que puedan atentar su continuidad, algo totalmente impensado para cualquier producción televisiva. Simplemente lanzaron los primeros 13 episodios de una vez, para que el espectador tuviera la posibilidad de conocer la historia en su totalidad.[35]

Asimismo, esta serie cumple con otro de los requisitos que es **la búsqueda de la diferencia al incorporar talentos de otros medios prestigiosos**. En este caso, la elección del director de cine David Fincher como Productor Ejecutivo, que, a su vez, dirigió los primeros dos capítulos de House of Cards.

En cuanto a **la tendencia al realismo**, ambas son series que pretenden una reproducción verosímil del ambiente social y de la época en que vivimos. Refieren a temática que, presumiblemente el espectador conoce porque se vinculan con su actualidad. Los dos relatos se ubican en la actualidad de Estados Unidos y dan cuenta, ficción mediante, de ciertos conflictos de la sociedad estadounidense. No es azaroso que Walter White viva en Alburquerque, Nuevo México, una ciudad ubicada a 400 kilómetros de la frontera con México y cuya mitad de la población (46,73%)[36] son hispanos o latinos, y en una época en que el narcotráfico y la inmigración resuenan fuerte en todas las políticas del país. Estados Unidos

[35] Pederson, L. "*Narrating Netflix An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*"; Aalborg University, Octubre 2016.
[36] Datos según Censo Oficial de Población de 2010. "U.S. Gazetteer: Censo de 2010"

sufre los efectos de la violencia y el narcotráfico desde la década de los 80, principalmente porque por su volumen y por la diferencia del valor del dólar con respecto a las demás monedas latinoamericanas, hacen del mercado norteamericano el principal destino de la mayor parte de las drogas de la región. No logran ni erradicarla ni tampoco logran tomar control de sus fronteras por donde ingresa el producto. Del lado mexicano, los cárteles de droga han desplazado a los residentes y propietarios de haciendas y ranchos para tener el control de toda la traza fronteriza lo que les sirve para toda la logística y para la construcción de túneles para pasar de un lado a otro sin ser detectados.[37] Además, como el tráfico humano no se ha podido controlar, los inmigrantes ilegales son utilizados como mulas para transportar drogas. El ejército mexicano no tiene acceso ni control y desde el lado norteamericano se envían regularmente armamentos para México y Centroamérica, aunque sin mayores resultados positivos.[38]

En el caso de House of Cards, los guionistas supieron muy bien ubicarse en las coyunturas políticas y mundiales que atravesaba el país para contextualizar la serie. En las distintas temporadas se tocan, mediante tramas episódicas, temas de la agenda del momento, como por ejemplo en las primeras dos temporadas la relación con China y los países del Pacífico. En la tercera temporada, la trama completa gira en torno al conflicto con el presidente de Rusia Viktor Petrov, nombre del personaje que recrea a Vladimir Putin. Esto se da en el mismo momento en que, en la vida real, el gobierno estadounidense se encuentra en un intento por restablecer las relaciones con Rusia sin pasar por alto el retroceso democrático que se viene dando en este país a través de las continuas violaciones A los derechos humanos, así como del Estado de derecho. Incluso han sabido aprovechar personajes y conflictos reales, como por ejemplo invitar a participar en un episodio a Nadya y Masha, integrantes de la banda punk “Pussy Riot”, quienes fueron arrestadas por "provocadoras" después de protestar en contra de la reelección de Putin, en Moscú en 2012.[39] House of Cards está repleta de guiños anclados en el mundo real de modo que le exige al espectador que esté siempre atento e informado para una mayor comprensión del relato.

Asimismo, en ambas está presente **la utilización de tópicos controvertidos**, tales como la vulnerabilidad de la frontera de USA y el sistema democrático de los estados unidos. Y todo lo que trae aparejado, como la corrupción política, la manipulación, el poder y el narcotráfico.

---

[37] Alvarez Rodriguez, D. “*La realidad del narcotráfico en México y los Estados Unidos*”. (Consultado Agosto 2017). Web: http://www.neoliberalismo.com/Narco--parte1.html.

[38] Rosen, D y Zepeda Martínez, R. “*La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida*”, Revista Reflexiones, Vol 94, 2015. (Consulado Agosto 2017)
Web: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72941346011.

[39] Redacción BBC Mundo. “*Liberan a integrantes de la banda Pussy Riot en Rusia*”, Diciembre 2013. (Consultado Julio 2017.)
Web: http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2013/12/131222_ultnot_rusia_libertad_pussy_riot_ng .

Por último, estas series **atrajeron la atención de los críticos y ganaron diversos premios**. La popularidad de Breaking Bad alcanzó niveles insospechados. Ha recibido gran aclamación por parte de la crítica y está considerada como una de las mejores series televisivas de todos los tiempos. Tal que entró al Libro Guinness de los récords como la serie mejor puntuada de la historia, con 99 puntos sobre 100 en su quinta temporada. Y en IMDb está posicionada actualmente como la mejor serie de la historia. Según se emitían sus temporadas los comentarios positivos, transmitidos de boca en boca entre espectadores fueron aumentando, lo que condujo a un gran incremento de su popularidad, convirtiéndose para su última temporada, en el año 2013, en uno de los programas de televisión por cable más vistos en los Estados Unidos, quintuplicando el número de audiencia respecto a la temporada número uno.

El último capítulo, emitido el 30 de septiembre de ese mismo año, batió su récord de audiencia reuniendo 10,3 millones de espectadores y más de 500.000 descargas en todo el mundo durante las primeras 12 horas posteriores a su emisión. Además, la serie logró obtener tres años consecutivos el premio a la mejor serie por parte de los Premios WGA y ha ganado dieciséis premios Prime time Emmy, incluyendo cuatro victorias para Bryan Cranston en la categoría de mejor actor, tres premios para Aaron Paul al mejor actor de reparto, dos victorias de Anna Gunn como mejor actriz de reparto y dos premios a la mejor serie dramática después de tres nominaciones. También fue nominada a los premios Globo de Oro como mejor serie dramática y Cranston recibió tres nominaciones a mejor actor, además de cuatro ternas en los premios del Sindicato de Actores, por el mismo papel. En 2013 se alzó con el premio y el mismo año, el Gremio de Guionistas de los Estados Unidos la nombró la decimotercera serie mejor guionada de todos los tiempos. Por último y como colofón, en la edición 71 de los Globos de Oro, ganó en la categoría de mejor serie dramática y Bryan Cranston como mejor actor dramático.

Por su parte, House of Cards desde que se estrenó el 1 de febrero de 2013 se convirtió en la primera serie de televisión online en recibir nominaciones a los Premios Primetime Emmy.[40] En esta ocasión lograron el premio por mejor fotografía y David Fincher fue coronado en mejor dirección. Entre 2013 y 2016, la serie fue nominada 26 veces a los premios Emmy y 8 veces a los Golden Globes. Por su trabajo en House of Cards, Robin Wright ganó un Globo de Oro y Premio Satellite en la categoría de mejor Actriz en una serie dramática. Fue la primera persona premiada de Netflix en las categorías principales de actuación. El Globo de Oro de Wright a la mejor actriz por su interpretación de Claire Underwood la convirtió en la primera

[40] "*Netflix Does Well in 2013 Primetime Emmy Nominations*". The New York Times, 2013.
Web: https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/07/18/watching-for-the-2013-primetime-emmy-nominations/

actriz en ganar dicho premio por una serie de televisión online. Durante el 2015, Spacey, ganó el Globo de Oro al mejor actor.

CAPÍTULO 2: ANTIHÉROES, VILLANOS Y NUEVOS MALOS.

Frank Underwood gira su rostro, mira a cámara y revela su próximo macabro y temible plan. Es un cara a cara con el espectador quien, fascinado, anhela que ese plan funcione. Esta escena se repite a menudo tanto en House of Cards como en Breaking Bad. Ambas series acercan a los personajes principales y sus estrategias, a la violencia pragmática. Todas acciones moralmente condenables que logran una adhesión incondicional de millones de fans episodio a episodio. *¿Por qué será que aquello mismo que condenamos con firmeza en la cotidianidad, admiramos y disfrutamos en nuestras series favoritas?*[41]

A continuación, intentaremos dar respuesta a esa pregunta. Para ello revisaremos el origen y la definición de las categorías de "héroe" y "villano" y como estas fueron cambiando hasta dar lugar a una nueva, la de "antihéroe".

Según Jost, estos nuevos malos no nacieron malos, sino que se hicieron y es esta transformación la que apasiona al espectador. Esto mismo sucede con Frank Underwood y Walter White, ambas series narran la corrupción de la personalidad del personaje principal. A continuación, buscaremos dar cuenta de esto.

DESCRIPCIÓN DE LOS PERSONAJES

BREAKING BAD:

"No estoy en peligro Skyler, yo soy el peligro. Si llaman a la puerta de un hombre y le disparan, ¿Piensas que ese seré yo? ¡No! Yo soy el que llama"

Walter White

- **Walter Hartwell White** nació el 7 de Septiembre de 1958. Estudió química y se especializó en cristalografía en el California Institute of Technology, Caltech. En 1985 contribuyó a un proyecto de radiografía de fotones galardonado con un Premio Nobel.

Junto a su amigo y colega Elliot Schwartz fundó la compañía Grey Matter. En ese momento, estaba saliendo con la asistente de laboratorio, Gretchen. Sin embargo, por razones no explicadas, Walter abandonó la relación de forma abrupta luego de pasar un fin de semana en el campo junto a la familia de está. Cuando dejó a Gretchen también abandonó la empresa vendiendo su parte por USD 5.000. Finalmente, Gretchen se casó con Elliot y Grey Matter se

[41] "*Los nuevos (anti)héroes de la televisión: de Frank Underwood a Walter White* ", Pablo Manzotti, 2016. (Consultado Enero 2018).
Web:http://www.lanacion.com.ar/1877870-los-nuevos-antiheroes-de-la-television-de-frank-underwood-a-walter-white

convirtió en una empresa valuada en millones de dólares gracias a la investigación de Walter. Desde ese momento Walter les guarda rencor porque siente que se enriquecieron en base a su obra y al mismo tiempo defraudado por sus amigos, a quienes les echa la culpa de como luego se desarrolló su vida.

Cerca de los 30 años Walter comienza a trabajar en como químico en Application Laboratories, donde conoce a Skyler, camarera de un restaurant cercano, quién luego se convertiría en su esposa. Poco después se muda junto a ella a Albuquerque, Nuevo México, para trabajar en Laboratorios Sandia justo antes de tener a su primer hijo, Walter White Jr, quien padece de una leve parálisis cerebral. Por motivos no explicados, años después Walter deja el laboratorio y pasa a ser profesor de química en el Instituto J.P. Wynne, pero como económicamente con ese sueldo no le alcanza, debe aceptar un segundo empleo como cajero de un lavadero de autos.

La escasa motivación de los estudiantes y el desprecio de su jefe en la lava autos hacen que Walter se sienta tremendamente frustrado por su vida presente.

En ese contexto, y un día después de su cumpleaños número 50, Walter White se descompone en la lava autos y debe ser trasladado al hospital en donde le diagnosticaron cáncer de pulmón.

En medio de una crisis de mediana edad y sin saber con qué dinero iba afrontar el costoso tratamiento contra el cáncer, Walter se asocia con un ex alumno suyo, Jesse Pinkman, para la fabricación y distribución de metanfetamina. Todo su conocimiento científico le permite lograr un producto único en el mercado: el cristal azul, que rápidamente se vuelve popular y comienza a dominar el mercado.

- **Jesse Bruce Pinkman** nació en septiembre de 1984 en una familia de clase media-alta en Albuquerque, Nuevo México. Asistía a clases en el instituto J.P. Wynne, donde conoció a Walter White, que era entonces su profesor de química.

Sin embargo, Jesse no era buen estudiante, y ya durante su paso por el colegio era usuario y proveedor de metanfetamina. El diferencial que tenía su producto era un agregado de chilli que él le colocaba para destacarlo en el mercado. Eso le costó que su familia lo echara de su casa, y obligándolo a irse a vivir a la casa de su tía hasta que esta falleció a causa de un cáncer.

- **Heisenberg:** La noción de álter ego, en la psicología, se usa para nombrar a la segunda personalidad de un sujeto. El álter ego, en este caso, supone una disociación producida

por un trastorno de identidad, en la que el Yo cuenta con más de una personalidad que actúan de diferente modo[42].

En el caso de Breaking Bad, Heisenberg es el nombre que da lugar al alter ego de Walter White y el modo en que se hace llamar frente a sus enemigos. Mientras que Walter White se caracteriza por tener una personalidad sumisa, ser inseguro de sí mismo y frustrado, Heisenberg es todo lo contrario y se muestra valiente y seguro frente a sus enemigos, no tiene miedo y provoca situaciones de peligro cada vez mayores.

En la primera temporada tiene más lugar Walter White, pero hacia finales de ésta y durante las dos siguientes Heisenberg toma preponderancia y las diferencia entre ambos son cada vez más notorias. Tienen características totalmente opuestas. Es como si bajo el pseudónimo de Heisenberg, Walter realizará todas las cosas que tiene miedo de hacer con su propia identidad.

Cabe hacer mención que la transformación de Walter White se da en diversos aspectos: tanto en lo físico como en lo psíquico. Es sin dudas el personaje que más cambia a lo largo de toda la serie.

El primer cambio físico se produce cuando decide raparse, en parte por los efectos de la quimio y porque comienza a mutar su aspecto para transformarse lentamente en Heisenberg. Cuando sale rapado del baño, su hijo le dice: "*tienes cara de malo, papá!*"
(Crazy Handful of Nothin' 06x01).

Podemos ubicar el nacimiento de Heisenberg en ese mismo episodio. En este se muestra como Walter va a exigirle a Tuco Salamanca[43] el pago de la metanfetamina que le había robado a Jesse el día anterior, además de un resarcimiento por todas las heridas que le provocaron a su ayudante. Luego una explosión que él mismo produce, sale con aire de victorioso mientras camina hacia su auto. Desde ese momento, comienza a presentarse como Heisenberg.[44]

De este modo, podríamos establecer que mientras Walter White es un hombre que quiere escapar de cualquier situación conflictiva, Heisenberg busca reafirmarse en ellas.

[42] Pérez Porto, J y Merino, M. "*Definición de Alter Ego*", 2011.
[43] Tuco Salamanca es un traficante de drogas mexicano que actuó brevemente como distribuidor de metanfetamina para Walter White y Jesse Pinkman.
[44] Ver Anexo – Capitulo *Crazy Handful of Nothin'*

HOUSE OF CARDS:

"Para aquellos que van subiendo a la cima de la cadena alimenticia, no puede haber piedad. Sólo hay una regla: ¡caza o sé cazado!"

Frank Underwood.

- **Francis Joseph Underwood** nació el 5 de noviembre de 1959 en Gaffney, un pequeño pueblo de Carolina del Sur. Su padre, hombre de campo, era alcohólico y murió relativamente joven, a los 43 años.

Francis recibió formación militar, a partir de 1976, en The Sentinel, una prestigiosa escuela militar en la ciudad de Charleston. Casi fue expulsado de la institución en su último año por sus bajas calificaciones. Su bajo rendimiento era consecuencia de su extenso trabajo como voluntario para una campaña del Senado estadounidense en el otoño de 1980.

A pesar de sus malas notas, Underwood fue aceptado en la Facultad de leyes de Harvard de donde se graduó, con 25 años, en 1984.

Rápidamente, el mismo año, fue elegido por primera vez para un cargo público como miembro del Senado del Estado de Carolina del Sur, siendo uno de los legisladores estatales más jóvenes en la historia del estado. Fue reelegido en 1988.

Se casó el 3 de septiembre de 1987 con Claire Hale. A pesar de su matrimonio, Frank es bisexual o pan sexual. Tuvo una relación homosexual durante un tiempo con Tim Corbet, uno de sus compañeros de la escuela militar.

Más adelante compartiría sus gustos sexuales con su esposa llegando a tener relaciones sexuales con el agente del Servicio Secreto Edward Meechum. Frank también reveló que tenía sentimientos por Tom Yates, un escritor galardonado, contratado por el presidente Frank Underwood para escribir un libro detallando el pensamiento filosófico detrás del programa, America Works.

En 1990 fue elegido para un cargo en el congreso como representante del quinto distrito de Carolina del Sur y asumiendo funciones en enero de 1991. Desde entonces sirvió por 12 mandatos, ganando la reelección por su 12º mandato en 2012.

Su poder dentro del Congreso se fue elevando notablemente hasta que, en 2005, se convirtió en el líder de la Mayoría de la Cámara para el Partido Demócrata. Desde ese espacio, dedicó sus horas, su empeño y todos sus sentidos para acumular poder.

En 2013 fue nombrado 49 vice presidente de los Estados Unidos por el presidente Garrett Walker, luego que su predecesor, Jim Matthews, dejará el puesto para ir por la candidatura de Gobernador de Pennsylvania.

En el 2014, el presidente Walker contaba con tan solo un 8% de aprobación luego de verse involucrado en manejos turbios de los fondos de campaña y se vio obligado a renunciar al cargo, dejando la banca a su vicepresidente. Underwood se convirtió en el presidente número 46 de los Estados Unidos, el 30 de octubre de 2014.

En 2016 se presentó para la reelección poniendo como compañera de fórmula a su esposa, Claire Underwood. Se enfrentaron al retador republicano Will Conway y su compañero Ted Brockhart. Aunque ninguno de los candidatos recibió la mayoría de los votos electorales, los Underwood seguirán ganando nuevas elecciones en Ohio. Él juró en su segundo mandato el 17 de febrero de 2017. Sin embargo, este segundo periodo se vio plagado de escándalos hasta que el 15 de marzo de 2017, se vio obligado a renunciar, cuando Él y su administración fueron investigados por el Comité de Declaración de Guerra. Claire Underwood, vicepresidente asumió inmediatamente después.

- **Claire Hale Underwood** nació en 1965 en la ciudad de Highland Park en el condado de Dallas, en el seno de una familia acomodada de rancheros de Texas.

En su juventud, asistió a la prestigiosa Academia Phillips. Obtuvo su licenciatura en salud ambiental y química en Radcliffe College y una maestría en salud pública en la Universidad de Harvard.

En Radcliffe, Claire conoció a Frank Underwood, con quien se casaría, a los 22 años, en 1987.

Ejerció como CEO de la Iniciativa de Agua Limpia. Una organización benéfica, que ella misma creó, sin fines de lucro cuyo objetivo era llevar agua limpia y potable a países en desarrollo. Dejó el cargo a su empleada, Gillian Coles, cuando su esposo, Frank Underwood, se convirtió en vicepresidente de los Estados Unidos, el 10 de noviembre de 2013.

Durante su mandato como primera dama, Claire se convirtió en la Embajadora de los Estados Unidos y se enfrentó al presidente ruso, Viktor Petrov, con respecto a la liberación de Michael Corrigan, activista LGBT estadounidense detenido en Rusia por oponerse a las leyes conservadoras introducidas por el Presidente ruso en julio de 2015.

Después del intento de asesinato de su esposo el 17 de marzo de 2016, Claire se convirtió en una defensora del control de armas, y ayudó a pasar un proyecto de ley de control de armas al Congreso el verano siguiente.

La presidencia de Francis Underwood no duraría mucho. El 15 de marzo de 2017, tras verse envuelto en varios escándalos y con una investigación judicial en proceso, el presidente Frank Underwood, debe renunciar al cargo permitiendo que Claire Underwood se convierta en la primera mujer a cargo de la Casa Blanca como el 47º Presidente de los Estados Unidos.

Villano, el origen de la palabra

Si analizamos la etimología de la palabra villano, la primera acepción señala que proviene de "*villanus*", un término del bajo latín. Este vocablo que se creó en la Edad Media a su vez procede de "*villa*", que puede entenderse como "casa de campo". De este modo, en una primera definición un villano es: vecino o habitador del estado llano en una villa o aldea, y que se distingue de un noble o hidalgo.[45] Este concepto, al igual que el de "malo", tuvo sus orígenes relacionado a las clases bajas.

En la época del feudalismo, el villano eran hombres y mujeres teóricamente libres que podían abandonar el feudo y casarse libremente, pero no eran propietarios de las tierras. Es decir que podían trabajar para distintos señores a lo largo de su existencia y se diferenciaban del siervo, el escalafón más bajo de la sociedad feudal, quien sí estaba ligado a un único feudo y señor.

Para finales de esta época, con la oposición entre el campo y la ciudad, la palabra fue cobrando un nuevo sentido. Las personas que vivían en las villas, alejadas de las urbes, eran consideradas como incultas, toscas, groseras y rústicas. Por eso, villano empezó a emplearse como un adjetivo con connotaciones negativas que aludían a esa "falta de civilidad". De este modo, carecían de los atributos de la nobleza y de acuerdo con las clases dominantes, podían cometer actos viles y deshonrosos.

Por esa razón, con el correr de la historia, villano se convirtió en un adjetivo empleado para calificar a las personas que llevan a cabo acciones nocivas, dañinas o indignas. [46]

Villanos en la Narratología.

En narratología y estudios de análisis e interpretación de obras literarias, un villano es la encarnación del mal, tanto en relatos históricos como en trabajos de ficción. Cumplen, la mayoría de las veces, el papel de antagonista ante el héroe/protagonista. Será el obstáculo que éste deberá superar para lograr su cometido.

El villano generalmente es una figura poco simpática, que utiliza sus habilidades con el objetivo de perjudicar a alguien o conseguir algo que desea, utilizando a estos efectos recursos deshonestos que lindan con la ilegalidad.

Muchas veces estos personajes desarrollan planes más o menos elaborados, los que son explicados a lo largo de la trama y que generalmente perjudican o lo intentan al

[45] Diccionario de la lengua española (23.ª edición). Madrid: Espasa.
[46] Camargo, M. S. "*La imagen de la nobleza castellana y las relaciones feudo-vasas en el Conde Lucanor, de Don Juan Manuel (1282-1348)*", 2009. (Consultado Noviembre 2017)
Web: http://www.revistachronidas.com.br/arq/texto2009/CAMARGO,%20Maicon.pdf

protagonista y a la propia sociedad. Pero a efectos de presentar un desenlace aceptable para la audiencia, el villano ve sus planes arruinados gracias a la valentía y el heroísmo del personaje principal.

Un villano es un recurso argumental casi inevitable, y más que los héroes, elementos cruciales sobre los que gira la trama de una historia.

Sin embargo, desde hace unos años se viene desarrollando un nuevo paradigma que se aleja del concepto de "*Villanos Declarados*" - estos que son conscientes de su maldad y sienten el deleite de ser malos- debido a que pueden a considerarse como personajes muy básicos para la narración, ya que son presentados como "malos" desde el principio y no causan shock ni desagrado en la audiencia con sus acciones. En cambio, esta nueva corriente, se inclina más por la creación de antagonistas capaces de compartir ciertas cualidades con el héroe.[47]

¿Qué es ser malo?

Durante décadas los malos del cine eran inmediatamente reconocibles: la ropa oscura, la apariencia de duros, el rostro mal afeitado con las cicatrices permitía a los espectadores identificarlos de inmediato. Lo mismo sucedía con los héroes que se le oponían. En la mayoría de los éxitos de taquilla el héroe conoce a su enemigo rápidamente y el espectador no tarda en reconocerlo.[48]

Sin embargo, en las series aquí analizadas es diferente ya que los malos se presentan enmascarados. Nada en su comportamiento los muestra como encarnaciones del mal, al menos no en principio. Progresivamente, su doble vida, de hombre normal y de criminal, los obligará a inventar pretextos o falsas razones para justificar su accionar.

Esto no solo sucede con los protagonistas, Frank Underwood y Walter White. También lo encontramos en otros personajes como Gus Fring, quien se muestra como un hombre bondadoso y trabajador. Actúa como un benefactor en las oficinas de la DEA o aparece con pollo frito gratis para todos los policías en el hospital luego de que Hank es herido por narcotraficantes, cuando en realidad él es el principal responsable.

Asimismo, nos parece pertinente aclarar que para Jost (2015) el villano no tiene nada que ver con la denominación que se les da a veces de *antihéroes*. Según el autor el término "*anti-héroe*", que se popularizó en los años 60 entre los teóricos, es utilizado para designar a un personaje insulso, sin atributos. Estos tienen pocos rasgos físicos distintivos y no brillan por sus acciones notables. Es decir que son personajes desprovistos de rasgos positivos que en

[47] "*El villano (el malo malísimo) y el detective*", Entrelineas Malacitana, 2014. (Consultado Noviembre 2017) Web: http://entrelineasmalacitana.blogspot.com.ar/2014/01/noticias-del-taller-de-escritura.html
[48] Martin, J. "*Los malos del cine: No le des la espalda a nadie*". Oceano Ambar, 2010.

general se atribuyen a los héroes como la bondad. No cabe duda de que tanto Frank como Walter no tiene los atributos positivos característicos de los héroes, por eso los agrupamos bajo la categoría de malos, sin embargo, eso no es suficiente para considerarlos "*antihéroes*".

Ya hemos descrito la categoría de villano, pero es también pertinente definir qué entendemos por héroe. Para definirlos, Jost lo hace en función de dos criterios:

1. Criterio semántico. Esto es lo que nos provee el diccionario. Según la RAE, héroe es una persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble, famosa por sus hazañas o virtudes y/o protagonista de una obra de ficción.
2. Criterio narrativo o sintáctico. El héroe ocupa determinado lugar en el relato que ha sido bien delimitado: lleva a cabo una búsqueda, intenta alcanzar un objetivo y para lograr sus fines, encuentra tanto obstáculos (oponentes), como ayuda y circunstancias favorables (ayudantes). En este caso, los personajes centrales que estudiamos llevan a cabo búsquedas, preferentemente definidas, que son entorpecidas por distintos oponentes. En el caso de Walter, quiere tener éxito en el tráfico de droga y reinar sobre un imperio. Por su parte, Frank Underwood quiere llegar a ser Presidente de los Estados Unidos y construir un legado.

En el momento en que se pone al personaje principal en relación con una misión a cumplir, el espectador adhiere con mayor facilidad porque desea que se realice con éxito. De esta forma, nos encontramos frente a personas honestas, notables y aceptables en todos los aspectos que desean el éxito de robos a mano armada, fugas de prisioneros o estafas. Se crea entonces un vínculo íntimo entre el personaje y el espectador (Jost, 2015).

En el capítulo "*Dead Freight*" (05X05) de Breaking Bad, el espectador desea con todas sus fuerzas que el plan de Walter para robar el tren de metilamina salga a la perfección, para que pueda seguir cocinando la metanfetamina. Durante ese capítulo la adrenalina que transmite es tan fuerte, porque si lo atrapan ya no habrá más droga y se vería como un fracaso que el espectador también sentirá como propio.[49]

"Quisiéramos comunicarle al mundo de la ficción cuáles son las actividades de estos protagonistas. Quisiéramos gritar atención, está detrás de ti. Estos momentos de tensión narrativa en los que nos sentimos próximos al héroe, en los que dudamos entre el miedo de que lo atrape y la piedad por lo que es, y en los que finalmente olvidamos quien es el malo", sentencia Jost (2015).

[49] Ver Anexo – Capitulo *Dead Freight*

Ambos personajes dejan claro que su desenfrenada ambición de poder los corrompe por completo. Sin embargo, lo que hace que un villano se constituya como tal, la mayoría de las veces se reduce a la opinión sobre lo que se define como el "*bien*" y el "*mal*".

De todos modos, consideramos que hay algunos actos que son universalmente aceptados para clasificar a un villano: la traición, el asesinato, el engaño, el abuso, genocidio, el abuso infantil, violencia hacia las mujeres y niños, el asesinato en masa, torturas y crímenes contra la humanidad siempre son vistos como actos "*malvados*".[50]

François Jost (2015) selecciona ciertos criterios para describir a estos nuevos malos. Por una parte, afirma que el rasgo principal de estos personajes es que evolucionan con el tiempo. Es decir, no nacieron malos, se hicieron y es esta transformación es la que apasiona al espectador, ya que para comprenderla es necesario entender poco a poco una verdad interior, siempre más oscura y más secreta, más cercana al psicoanálisis que a la psicología.

Por otro lado, ambas historias tienen en común el cuestionar parte del sueño americano[51] y poner de manifiesto la falla de al menos una institución estadounidense.

Las series elegidas para analizar transcurren en Estados Unidos, en los estados de Nuevo México y Washington. Si bien estos estados presentan diferencias culturales, demográficas e incluso tienen sus propias leyes, continuarán rigiéndose por el mismo ideal patriótico.

Continuando con esta línea podemos afirmar que Heisenberg surge cuando se presenta una falla en el sistema de salud de Estados Unidos. Walter White es un profesor de química, que al no poder costear el tratamiento de su enfermedad decide sacar provecho de sus conocimientos científicos para fabricar metanfetamina. Además, Breaking Bad, expone el accionar de la policía y la DEA en relación con el caso de la “meta azul”.

Por su parte, Frank Underwood sueña con convertirse en el Presidente de los Estados Unidos, el hombre más poderoso del mundo. Sin importar lo que deba hacer, violará el sistema democrático una y otra vez a lo largo de toda la serie. Además de utilizar otros instrumentos tales como la prensa e instituciones gubernamentales para llevar a cabo su plan. Por ejemplo, a la policía local, cuando deben encubrir a Peter Russo por manejar borracho en compañía de una prostituta.

---

[50] “*Villano*”, Fandom. Web: http://fandom.wikia.com/explore-es

[51] El sueño americano es una de las ideas que guían la cultura y sociedad de Estados Unidos a nivel nacional. Más concretamente, el sueño americano suele referirse a los ideales que garantizan la oportunidad de prosperar y tener éxito y para lograr una movilidad social hacia arriba. Estos ideales suelen ser la democracia, los derechos civiles, la libertad, la igualdad y la oportunidad. El historiador James Truslow Adams definió el sueño americano en su libro American Epics (1931) cómo: "La vida debería ser mejor y más rica y llena para todas las personas, con una oportunidad para todo el mundo según su habilidad o su trabajo, independientemente de su clase social o las circunstancias en las que nace".

Un león no pide permiso antes de comerse una cebra

A lo largo de este trabajo sostendremos que el malo es malo en tanto mata. Sin embargo, en la medida en que arriesga su vida por lo que se considera ley y orden es también un hombre bueno, un célebre justiciero.

Jost construye una especie de axiología del mal, entendida aquí como la jerarquización de las malas acciones. En lo más bajo de la escala, se encontraría la legítima defensa, justificar todo acto cometido para salvar la propia vida, tal como fue descripto anteriormente. Por ejemplo, en Breaking Bad el tipo de muerte va cambiando a medida que evoluciona el personaje de Heisenberg. En el comienzo de la primera temporada de Breaking Bad, Walter se cuestiona acerca de la muerte de los jóvenes que descubrieron su actividad. Aquí el espectador se pone del lado del personaje porque entiende que es la única opción que tiene.[52]

El segundo nivel es la venganza, que estaría relacionado con la ley del talión. No se trata de salvaguardarse a uno mismo sino de un acto cometido en nombre de la idea del honor o de la conducta en sociedad.

La tercera estación es el crimen premeditado, que a Walter le llevará 3 temporadas llevarlo a cabo y a Frank solo una. Este tipo de muertes son por ejemplo la de Mike o Gus en Breaking Bad, y la de Zoe y LeAnn Harvey en House of Cards. Sin embargo, el mejor ejemplo sucede en el último capítulo de Breaking Bad, donde Walter planea matar a todos sus oponentes, con un final diferente para cada uno de ellos con miras a extender su poder. Por otra parte, en House of Cards todo aquel que tiene información que Frank considera que pone en peligro su carrera es asesinado o es hallado muerto en situaciones dudosas. En el episodio 01x02 Zoe y Frank acuerdan encontrarse en la estación de tren para intentar tener nuevamente una relación que beneficie a ambas partes. Sin embargo, la periodista insiste en saber la verdad acerca de la muerte de Peter Russo. Frente a esto, el Vicepresidente la lanza contra las vías del tren.[53] Lo mismo se repite con Tom Yates, amante de Claire Underwood, quién se entera que Frank mató a Zoe Barnes y Peter Russo, información que amenaza con publicar en su libro si no le dan lo que pide. Claire tiene sexo por última vez con él, no sin antes envenenarlo. O con LeAnn Harvey quién luego de entregar información valiosa muere en un accidente de tránsito planeado por el matrimonio presidencial.

Más extremos todavía son los crímenes gratuitos, cuyo único fin es ser mensaje enviados a los adversarios. Por ejemplo, la muerte del niño Tomás Cantillo, en Breaking Bad, quien vendía pequeñas dosis de droga para una banda narcotraficante, o cuando asesinan a Andrea delante de Jesse.

---

[52] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

[53] Ver Anexo - *Capitulo 14*

Incluso la muerte del perro en manos de Frank a minutos de haber comenzado la serie tal, no es más que un guiño a los espectadores de todo lo que es capaz de hacer. Esto no es sino una de las formas más agudas de la maldad. [54]

Todos ustedes saben exactamente quién soy. Di mi nombre

Ambas series trazan una verdadera cartografía del volverse malo con todas las gradaciones. Breaking Bad, tal como su nombre la indica, narra un "volverse malo", o varias formas de volverse malo, pues lo que llama la atención en esta serie es que todos los personajes, salvo Jesse, y en cierto sentido Hank, que es el único incorruptible en este universo donde todo se compra y se negocia, se vuelven peores de lo que eran. La transformación representa a la vez una apuesta del guion.

Por su parte, House of Cards es una serie que también trata sobre la corrupción de la personalidad y la política es el mundo donde se desarrolla esto, según Laura Eason, guionista de la serie.[55]

Con respecto a esto, Jost explica que, en este tipo de series, el malo no se opone al bueno por una razón muy simple: no es el único que tiene valores negativos. Con el correr de las temporadas, cada personaje se vuelve malo a su modo. Es decir, si bien la transformación es más acentuada en los protagonistas, también se produce en las esposas de los ambos. Claire, desde su frialdad y calma, tiene métodos de venganza que aumentan con el correr de las temporadas.

Un ejemplo de su accionar sucede en la segunda temporada, luego de despedir a su asistente embarazada en Clean Water Initiative, Gillian Cole, por querer denunciar que las organizaciones sin fines de lucro como está reciben dinero de las corporaciones y por lo tanto corrompen diversas instituciones. Claire le deja claro que está dispuesta a "*dejar que tu hijo se marchite y muera dentro de ti si eso es lo que se requiere*". Sin embargo, en un movimiento sorpresa, Claire le propone a Gillian que, si abandona la demanda, ella reiniciará como CEO de CWI y la nombrará como reemplazo.[56]

Por su parte, Skyler será quien administre la plata por la venta de la metanfetamina producida por su esposo. Si bien no es parte de la red de narcotráfico, si es cómplice de la misma. Es ella quien decidirá lavar el dinero en el viejo lavadero de autos donde trabajaba

---

[54] Ver Anexo – Capitulo 1

[55] "*House of Cards y la fantasía de una versión argentina: "Hay mucho de qué hablar*", Diario Perfil, 2015. (Consultado Noviembre 2017).
Web:http://www.perfil.com/internacional/house-of-cards-y-la-fantasia-de-una-version-argentina-hay-mucho-de-que-hablar-0414-0019.phtml

[56] Ver Anexo – Capitulo 13

Walter, y junto a Saul Goodman hacen una maniobra para que el dueño acceda a venderles el negocio.

Asimismo, sostenemos que tampoco es sencillo para los personajes reconocerse como "malos". En el inicio de la tercera temporada, Walter le declara a Gus antes de comenzar a trabajar juntos: "*que él no es así, no es un criminal*". Y su esposa afirma lo mismo cuando habla con una abogada: "*no me casé con un criminal*". Se resisten a aceptar la respuesta de que, en realidad, ahora lo son.

"*Se necesita tener un estómago de acero para realizar todo que hicimos hasta ahora*", le dice Underwood a su esposa y socia, Claire, en un pasaje de la cuarta temporada de House of Cards. Esa actitud inescrupulosa, pragmática y resultadista del personaje es uno de los ejes de la adicción que genera la serie. Y es un componente general de los nuevos protagonistas de las ficciones, esos personajes con atractivos matices que logran una nueva forma de identificación con el espectador.[57]

¿Por qué nos atraen los malos?

¿Cómo podemos sentirnos atraídos por héroes que hacen el mal? La respuesta, dirá Jost, está por un lado en las normas que adoptamos para juzgar al personaje, y por el otro en la construcción que el relato hace de él. Es decir, que en cierta forma nos comportamos con los personajes como los vemos en la vida: no tanto identificándose con ellos como forjando relaciones de empatía o simpatía.

La naturaleza misma del relato nos empuja a esto: sin malos, no hay aventuras posibles. Ya lo dice el saber popular, las familias felices no tienen historia. Y Walter se lo trasmite a su hijo mientras le entrega un libro acerca de la vida del narcotraficante Pablo Escobar: "*los tipos buenos nunca han hecho correr tanta tinta como los tipos malos*".

Tal como planteamos anteriormente, uno de los factores más importantes en este modo de encuentro con el otro es la empatía, la búsqueda de la comprensión del otro más que por el establecimiento de un lazo afectivo. Para que se ejerza la empatía, es necesario que el espectador adhiera a los valores del personaje, o más bien a algunos de los valores del personaje, no necesariamente a todos. Este proceso de adhesión que recubre lo que agrupamos bajo el término de identificación es una "aspiración".

Estos valores son más fáciles de adoptar cuanto más real es la historia. Podríamos afirmar que House of Cards seduce y atrapa al espectador porque nos mete a las entrañas de

[57] *"Los nuevos (anti)héroes de la televisión: de Frank Underwood a Walter White*", Pablo Manzotti, 2016. (Consultado Enero 2018).
Web:http://www.lanacion.com.ar/1877870-los-nuevos-antiheroes-de-la-television-de-frank-underwood-a-walter-white

una ficción que le da sentido a nuestra realidad. La amamos porque apoya nuestras sospechas de que el sistema político es así de corrupto, inhumano, sangriento y sediento de poder.[58]

"Nosotros continuamente empujamos los límites. Y nos preguntamos: "¿Van a apoyarlo ahora? ¿En serio?" Me parece que tiene que ver con la vieja técnica de hacer cómplice a la audiencia, de los guiños a cámara que hace el personaje. Para nosotros también es increíble y sorprendente que la gente lo quiera tanto. Nos preguntamos por qué House of Cards es una versión tan extrema de la política y, aunque es improbable, es posible", aseguró su guionista Laura Eason.[59]

En particular, esta serie ha logrado disolver los límites entre la ficción y la realidad. Es una de las descripciones más crudas de los modos en que la real política se hace y crea personajes tan interesantes, que fácilmente han sido inspiración en la vida diaria. Además, House of Cards tiene la particularidad de ser contemporánea y abordar temas de la actualidad, como el conflicto con China, o Rusia, que lo vuelven aún más cercano al espectador.

Breaking Bad también está basada en personas de carne y hueso. Y aunque sean ajenas a nosotros, podemos llegar a conectar con ellos: es el poder persuasivo que la narrativa ejerce sobre el espectador.

En el argot del psicoanálisis es lo que los psicólogos conocen como *Identificación Proyectiva*. Es decir, un mecanismo mediante el cual el espectador de una obra (ya sea teatro, cine o serie de televisión) tiende a captar los elementos que motivan al personaje hasta encontrar que, de alguna manera, se parecen a los suyos: "*nos sentimos como él (ella), aplaudimos sus acciones y salimos reconfortados si el resultado les es favorable o contrariados, si no lo es*".[60]

Es difícil explicar por qué se siente pena por Heisenberg/Walter White y su destino. Porque, aunque el objetivo con el cual el espectador podría sentirse identificado en primera instancia es honrado - dejar a su familia en una buena posición económica - después comprobamos que lo dejara de lado, en una lucha por conseguir poder y no escatimará en delitos para conseguirlo: narcotráfico, asesinatos, desintegración química de cadáveres, omisión de socorro, entre otros.

Si bien el catálogo de pecados de Heisenberg es amplio, el personaje que nos presentan al principio de la historia es un pobre hombre al que nadie respeta, al que nadie le

---

[58] "*Porque amamos House of Cards?*". OchoTV. Julio, 2017. (Consultado Noviembre 2017).
Web: http://ochotv.com/nota.php?nota=1557&seccion=4

[59] "*House of Cards y la fantasía de una versión argentina: "Hay mucho de qué hablar*", Diario Perfil, 2015. (Consultado Noviembre 2017).
Web: http://www.perfil.com/internacional/house-of-cards-y-la-fantasia-de-una-version-argentina-hay-mucho-de-que-hablar-0414-0019.phtml

[60] Redondo, D. *"¿Por qué nos gustan los personajes malvados?*". Agosto, 2014. (Consultado Noviembre 2017)
Web: http://cadenaser.com/ser/2014/08/14/television/1407983726_850215.html

presumiría ninguna maldad. *"Los guionistas no hacen un malo, sin una historia previa que lo justifique. Los malos que más éxito han tenido en la historia del cine o la literatura tienen en su pasado un acontecimiento negativo causado por abandono afectivo, agresiones inmerecidas o rechazo a un talento que la gente no supo apreciar",* argumenta el psicólogo clínico y escritor César Landaeta.[61]

Sin embargo, quisiéramos destacar una diferencia entre Walter y Frank. El primero de ellos se vuelve malvado ya que no tiene encuentra otra salida y el espectador llega a comprenderlo. Es decir, Walter White obra el mal[62] para conseguir un fin bueno: el futuro de su familia, aunque luego todo se le va de las manos.

En el caso de Frank Underwood es más clara su maldad: es un político que solo busca poder. Sin embargo, lo vemos dudar en más de una ocasión, y preocupado cuando los planes no salen como lo esperaba. Tiene una personalidad hostil, que busca llegar a lo más alto de la política con asesinatos, traiciones e incluso el deterioro de su matrimonio.

Finalmente, consideramos importante destacar que las series y sus personajes acompañan al espectador durante años, los suficientes para empatizar con sus motivos y entender su presente a través de su pasado. *"En 5 temporadas al espectador le da tiempo de ir conociéndolo, desde que es un pobre hombre enfermo llamado Walter White hasta que se transforma en el monstruo Heisenberg. Se sumerge en esa montaña rusa, convive con él, se ríe con él, se enfada. Lo impresionante es que al final el espectador lo justifica. Sabemos que no obra bien, pero lo podemos llegar a entender. ¿Qué haríamos nosotros en su situación? Esa pregunta es lo que nos fascina del personaje."*[63]

[61] Redondo, D. "*¿Por qué nos gustan los personajes malvados?*". Agosto, 2014. (Consultado Noviembre 2017) Web: http://cadenaser.com/ser/2014/08/14/television/1407983726_850215.html

[62] "*Yo no estoy en peligro, yo soy el peligro*", Capitulo "Cornered" (06x04). https://www.youtube.com/watch?v=08zSEBV8tek

[63] "*¿Por qué amamos a los malos*? ", El Día. Octubre, 2015 (Consultado Noviembre 2017). Web: https://www.eldia.com/nota/2015-10-14--por-que-amamos-a-los-malos

CAPÍTULO 3: CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES Y CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS

A lo largo de este capítulo daremos cuenta de ciertas características narrativas presentes en ambas series que consideramos relevantes ya que colaboran con la evolución de los protagonistas y refuerzan la construcción de lo que hemos denominado anteriormente como *nuevos malos*. Analizaremos los recursos compartidos por las series como así también aquellos que le son propias a cada una, como, por ejemplo, la mirada a cámara en House of Cards y la acción inicial[64] presente en Breaking Bad. Ambos los consideramos centrales para ayudarnos a pensar acerca de dichas narrativas.

Ya hemos explicado porque encuadramos ambas series dentro del marco de los dramas de calidad. Cabe resaltar que, en dicho contexto, estas narrativas complejas tienen como objetivo desafiar a la audiencia. El manejo de información, los preconceptos y suposiciones son clave cuando se consumen estas historias, que se basan en esquemas cognitivos que los espectadores desarrollan porque conocen las reglas del formato televisivo y su contrato de lectura. Dentro de este contrato podemos distinguir entre dos tipos de normas, las intrínsecas y las extrínsecas. Las primeras refieren al patrón de coherencia establecido por la propia serie de televisión, mezclando lo que es familiar con aquello que rompe la expectativa y mantiene a la audiencia interesada.[65] Mientras que las extrínsecas son las convenciones de género y modos estilísticos, es decir, normas "codificadas por la tradición" y convenciones que a la audiencia a través del tiempo se le ha enseñado a esperar. Estas reglas están presentes en ambas series, guían al espectador y le indican cómo deben ser consumidas, y se manifiestan en una amplia variedad de recursos narrativos. A continuación, daremos cuenta de algunos de ellos.

Estructura narrativa

En primera instancia, consideramos que es importante para dicho análisis destacar la forma en que están estructuradas ambas series, ya que tienen la particularidad de narrar una historia basada en episodios con continuidad entre sí. *"La estructura básica que organiza el lenguaje de las series de televisión consiste en la recíproca relación entre serialidad y repetición(...). En el caso de las series con continuidad episódica como las se analizan en este trabajo, la serialidad-repetición determina la estructura narrativa dotándola de una circularidad típica entre episodio piloto y episodio final de la serie; episodio inicial y final de la temporada;*

[64] Andacht, F. "*El reality show: una perspectiva analitica de la televisión*", Cap. 2. Mayo, 2003.
[65] Thierry Pedersen, L. "*Narrating Netflix:An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*". Octubre, 2016.

inicio y final de cada episodio" (García Fanlo, 2016). En todos los casos algo se abre y debe ser cerrado narrativamente.

A su vez, esto es reforzado con el título con que se denomina a cada uno de los episodios: en el caso de Breaking Bad cada capítulo tienen un nombre que adelanta algo de lo que sucederá en el mismo. Por ejemplo: El capítulo 10x04 titulado "*Salud*", hace referencia a un típico saludo que se realiza previo a un brindis. En este caso el episodio narra la escena de una reunión en la casa del jefe del cártel de Juárez donde Gus Fring le obsequia un tequila como muestra de respeto por su amistad.

En cambio, en House of Cards los episodios no tienen nombre, sino que son denominados "Capitulo 1", "Capitulo 2" y así sucesivamente. Esto se debe a que se intenta lograr una similitud con la literatura clásica, siendo necesario seguir una cronología ya determinada para entender la historia.

En segundo lugar, son series que se destacan porque su narración se puede construir desde el personaje y no así desde la trama (Chion, 1994: 96).[66] El análisis de la narración puede darse desde la elección del género, trama o forma. Sin embargo, hemos decidido que sea el personaje principal el punto de partida para este caso. Esto se debe a que consideramos que se trata de historias guiadas por el personaje, (Sánchez Escalonilla, 2001:131)[67], en las cuales el interés de la narrativa se centra en las decisiones y cambios que él mismo sufre al afrontar una serie de circunstancias.

De este modo, el foco no está tanto en el *qué* sino en el *cómo*: el eje narrativo siempre transcurre bajo el hilo conductor de los protagonistas, sea Walter White o Frank Underwood. Si aceptamos que el personaje es una imitación de un ser humano que persigue un objeto de deseo de forma natural y verosímil, entonces tanto éste como la caracterización son el punto de partida narrativo, ya que el *qué* quizá esté definido por ciertas convenciones, pero el *cómo* siempre será único y personal. Es precisamente el *cómo* hace algo un personaje lo que otorga a una narración la autenticidad. (Mesonero Izquierdo, 2013:105).[68]

Esto implica que todas las decisiones que ellos toman y el modo en que lo hacen luego influye en la trama de la serie. Un ejemplo de esto es la muerte de Jane, que tuvo repercusiones significativas luego de que Walter decide dejarla morir: El padre de Jane entra en una fuerte depresión que lo mantiene alejado de su trabajo como controlador aeronáutico durante un largo tiempo. Cuando regresa al mismo, su perturbada mente confunde el nombre de un vuelo con el de su hija provocando un choque entre dos aviones. El accidente fue

[66] Chion, M. "*Cómo se escribe un guion*", Madrid 1994.
[67] Sánchez Escalonilla, A, "*Estrategias de guion cinematográfico*". Barcelona, 2001.
[68] Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.

presenciado por el mismísimo Walter White, ya que esto ocurrió exactamente sobre su casa. Este hecho que parecería ser irrelevante para la trama atraviesa toda la segunda temporada.[69]

Como se explicó anteriormente, la propuesta de construcción narrativa que se realiza en la presente tesis está cimentada en la creación del personaje. "*Un personaje determinado actúa de un modo determinado, tiene unas preocupaciones determinadas, toma unas decisiones determinadas basado en las experiencias previamente vividas, tiene una visión determinada de la vida, desea una serie de cosas determinadas y reacciona de un modo determinado ante la presión*" (Mesonero Izquierdo, 2013:101). Podríamos afirmar que se trata de un viaje al interior del protagonista. Por esa razón, proponemos entender a ambos personajes como elementos narrativos dispuesto para contar una historia, pero con una fuerte influencia del contexto del cual han sido sacados. Es decir, no puede pensarse a Frank Underwood lejos de Washington. En otro estado o país con un sistema político diferente, la historia no hubiese sido la misma o tal vez no fuese verosímil. Frank representa al político estadounidense que se pasea por el parlamento buscando ciegamente su objetivo. Lo mismo sucede con Walter White. De haber sucedido por ejemplo en Argentina, con un sistema de salud diferente al norteamericano tal vez no tendría que recurrir al narcotráfico para pagar su tratamiento y fin de la historia.

La temporalidad:

Con respecto a la temporalidad, en House of Cards el tiempo de la narración coincide con el de la historia. Es decir, la progresión del discurso coincide con la progresión de la historia de una manera lineal. En cambio, en Breaking Bad el *flashback* y el *flashforwards* son recursos muy utilizados durante toda la serie. Se le cuenta al espectador que va a pasar, pero no cómo va a pasar. En ambos casos, dichos recursos no explican quién disparó a quién o por dónde entró la bala, no aclaran: profundizan. Son confidencias a los espectadores. De este modo, ayudan a comprender la psique compleja de personajes como Walter White o Frank Underwood.

Desde el primer capítulo Breaking Bad nos deja entrever cómo se va articular la temporalidad narrativa de la serie. La primera escena es en realidad el final, sin embargo, el espectador no lo sabrá hasta no haberlo visto por completo. Es decir, comienza con Walter escapando en una furgoneta por el desierto, sin embargo, por qué llegó a eso, le es contado al espectador a lo largo del capítulo, que finaliza tal como había empezado.

Este recurso se repite en la segunda temporada que comienza con un plano subjetivo del ojo de un muñeco flotando en una pileta, bolsas de cadáveres detrás de la casa de Walter White y un osito de peluche rosa, lo único que tiene color. Cada uno de los capítulos que la

[69] *Ver Anexo – Capitulo ABQ.*

conforman le brindan un poco de información al espectador, quien recién comprende lo sucedido al finalizarla. Es allí cuando se unen todos los eslabones que explican cómo se desencadenó el accidente aéreo que afectó a toda la ciudad y la participación indirecta de Walter White.

Rol del espectador:

Además de la estructura de la narración, las series presentan ciertas normas que se vinculan directamente con el espectador. Estas narrativas, donde el personaje principal actúa como guía y nos da los conocimientos necesarios para contextualizar lo que vemos, buscan construir cierta convivencia entre el personaje y el espectador. De este modo, el grado de acceso del espectador a un acontecimiento será siempre desde el punto de vista del o los personajes. Desde una perspectiva teórica, compartimos la idea de Jesús González Requena[70], de que, en un relato, no hay acontecimiento bruto, objetivo. En cambio, todo acontecimiento está ligado, al menos a un personaje, y este a su vez está ligado a un punto de vista. Este doble estatuto convierte al personaje en objeto de saber y al mismo tiempo, primer sujeto vinculado a ese saber. Por el contrario, el espectador sólo puede acceder a ese saber desde el punto de vista de el o los personajes, pero no tiene una relación directa con el acontecimiento (Gonzalez Requena 1987:125).

Por estas razones nos encontramos en condiciones de afirmar que en ambos casos estamos frente a un espectador activo.

Por un lado, en Breaking Bad las marcas y huellas presentes en la serie establecen un juego con el espectador, quien debe saber identificarlas para ir descifrando los enigmas de la narrativa. Más allá de las acciones obvias que el espectador pueda comprender porque las ve, ciertos personajes requieren un verdadero trabajo de desciframiento de detalles audiovisuales: un nombre oculto en una patente, un letrero en segundo plano, una imagen en el televisor, pueden aportar al espectador información extra y dan cuenta que casi nada en la narrativa está librado al azar. Un ejemplo de esto lo encontramos en un plano detalle de la patente del auto de Jesse Pinkman mientras escapa, en la que se lee “THE CAPN” (“El Capitán”), dejando como referencia de que él es “*Capitán Cook*”, el dealer buscado por la DEA.

[70] Gonzalez Requena, J. “*Enunciación, punto de vista, sujeto*”. Barcelona, 1987.

Auto de Jesse Pinkman mientras escapa de la redtada. Capitulo (01x01) – *Piloto*

En la serie, también podemos mencionar el uso de comentarios atemporales[71], como el spot publicitario de Saul Goodman que Walter ve en la tele y a quien más tarde recurrirá para que sea su abogado a lo largo de toda la serie.

Fragmento del spot publicitario "Better call Saul" emitido por TV. Capitulo (08x02) – *Better call saul*

El espectador no siempre está obligado a prestar atención a estos detalles y en la mayoría de los casos pasan desapercibidos, sin embargo, están presentes para aquellos que estén más involucrados y sean capaces de superar el reto. Retomando el ejemplo del uso de los títulos en Breaking Bad, en la temporada 2 los episodios primero, cuarto, décimo y décimo tercero, forman la frase "Seven Thirty-Seven Down Over ABQ" (737 cae sobre Albuquerque), y dichas introducciones muestran secuencias de lo que ocurrirá al final de la temporada: el choque de los aviones sobre la casa de Walter.

A partir de estos indicios y suposiciones podemos determinar que en Breaking Bad nos encontramos con un espectador activo desde el comienzo. Es decir, se le reconoce una "dimensión activa" en el proceso ya que éste debe pasar tiempo hipotetizando para averiguar qué significaba todo aquello, así como también recordar lo sucedido en los episodios

[71] Los comentarios atemporales poseen un tiempo diferente al del relato. Se trata de intervenciones directas del sujeto de la enunciación sobre los materiales del relato o por medio de materiales no pertenecientes al relato mismo. Se trata de suspensiones narrativas, ocupadas por el mundo del comentario que se desarrolla en una autonomía temporal propia. Bettetini, G. "*Tiempo de la expresión cinematográfica*: *la lógica temporal de los test audiovisuales*",1984.

anteriores. "*Se presupone que, en algún sentido, [la audiencia] es activa; que mirar y escuchar y leer requieren de cierto grado de compromiso, de cierto tipo de elecciones, de cierto tipo de consecuencia. Se presupone que nos acercamos a los medios como seres sentientes. […] Y se presupone que los significados que construimos que involucran a los medios, que los requieren o que dependen de ellos, son significados como cualquier otro y por lo tanto son producto de nuestra capacidad, en cuanto seres sociales, para estar en el mundo*", concluye Roger Silverstone (1999: 57-58).[72]

Con respecto a House of Cards, Frank parece en primer lugar un mediador que nos entrena y nos inicia en el universo en el que él evoluciona. La serie intenta mantener al espectador activo con detalles y referencias que están por fuera de la trama. Es decir, a través de indicios temporales que ubican al espectador en un momento histórico determinado. La narración incluye tópicos que refieren a la actualidad mundial trazando paralelismos entre el mundo real y el ficcional. La tercera temporada, por ejemplo, hizo hincapié en las cuestiones políticas internacionales: Los Underwood tuvieron que viajar a Rusia, donde se las vieron con su presidente: Viktor Petrov (Lars Mikkelsen), un personaje directamente inspirado en Vladímir Putin. No solo por el parecido físico del actor, más que notable con el gobernante ruso, también en la historia, mantienen las idénticas relaciones tensas entre Estados Unidos y Rusia.

Victor Petrov y Frank Underwood luego de ser fotografiados por periodistas en la Casa Blanca – Capitulo 29

Del mismo modo, en la cuarta temporada los guionistas introdujeron un nuevo elemento narrativo relacionado con el terrorismo fundamentalista islámico, presente en muchos titulares informativos en la actualidad. El presidente Underwood debe lidiar con el secuestro de una familia estadounidense por parte de dos radicales de un grupo islamista, inspirado directamente en el ISIS, tanto en su imagen como en sus ideales. Además, la ficción de Netflix muestra como responsables de este hecho a dos estadounidenses convertidos al islam que se han

[72] Silverstone, R. "*Why study the media*?". Londres, 1999.

radicalizado a través de internet, tal y como ocurre en casos de ciudadanos musulmanes en países de Occidente.

Video sobre la familia secuestrada - Capitulo 51.

Estos son los ejemplos que decidimos mencionar, pero hay muchos otros recursos de la esfera política de Estados Unidos que parecen ser sacados de la serie y viceversa. Por dicha razón podemos afirmar que House of Cards está repleta de guiños anclados en el mundo real que exigen que el espectador esté siempre atento e informado para una mayor comprensión del relato. Esto da lugar a un espectador activo, no solo porque es interpelado en reiteradas ocasiones, sino también porque para poder aprovechar al máximo la narración debe conocer ciertos sucesos del mundo real. "*La televisión compleja ha aumentado la tolerancia del medio para que el espectador se confunda, alentándolos a prestar atención y poner las piezas juntas para comprender la narración*" (Mittell, 2015).[73]

El contrato de lectura:

Consideramos que todos estos guiños, saberes o informaciones que ambas series de diferente forma transmiten al espectador tienen un rol fundamental para crear cierta tensión narrativa en el relato. Tal como explica Jost, todos estos juegos sobre el saber del espectador en relación con el de los personajes tiene lo que se llama en narratología, una "*focalización espectatorial*". Es decir, el relato pasa por un foco que es el espectador y es este quien posee una ventaja cognitiva sobre los personajes, ya que conoce informaciones que éstos ignoran. Esta posición le inspira sin duda un sentimiento de poder, pero también crea suspenso y angustia por el que está en la pantalla y no sabe el riesgo que corre.[74]

Asimismo, la función de estos indicios es construir el sistema de reglas intrínsecas que caracterizan el vínculo de la serie con su audiencia. De este modo, la serie establece lo que

[73] Mittell, J. "*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*". April, 2015
[74] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

Eliseo Verón denominó "*contrato de lectura*". Este se trata de un pacto implícito entre los medios de comunicación y los destinatarios. Para esto se utilizan diferentes estrategias de persuasión, es decir, distintos modos de interpelar a la audiencia.

Dicho autor establece que existen distintos tipos de contrato de lectura y los mismos se pueden interpretar según el grado de participación del espectador. La modalidad aquí presente define a los espectadores desde un lugar activo. Es decir, estos contratos buscan establecer un lugar de complicidad. El primer grado para ello supone la interpelación directa al destinatario.

Hemos elegido hacer mención a estos contratos de complicidad para dar cuenta de una de las características narrativas más importantes presente en House of Cards: la mirada a cámara en House of Cards. Su uso funciona como una estrategia de persuasión que determinara el tipo de vínculo y el lugar desde donde se posicionarán tanto el enunciador como el enunciatario.

Tal como explicaremos a continuación, Frank mira y habla constantemente desde la pantalla directamente con el espectador, como invitándolo a participar en la acción. De este modo, vuelve al espectador en un testigo, cómplice de la conspiración. Incluso muchas veces ni siquiera hay necesidad de hablar para generar este efecto: las miradas mudas, llenas de cansancio, que nos dirige Frank, su levantamiento de cejas que significa "se los dije", los gestos con las manos y el doble golpe a la mesa con los nudillos instauran una comunicación entre él y cada uno de nosotros.[75]

La mirada a cámara

Definición y origen:

Este recurso de interpelación tiene su origen en el teatro donde existen tres formas teatrales de "mirada cámara"[76]: el monólogo, donde el diálogo del personaje es escuchado por el público y no por los otros personajes. El diálogo que implica una conversación entre dos (o más) personajes, y el público, exceptuando a un solo personaje. Y, por último, la mirada al espectador o soliloquio, que funciona más o menos como el monólogo, pero donde el personaje supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato a quien dirige su parlamento.[77]

La importancia de la mirada a cámara reside en que tiene a su cargo poner en escena la presencia del enunciatario. Para profundizar esto, retomaremos lo estudiado por Christian Metz en *"El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*" (1970).

[75] Thierry Pedersen, L. "*Narrating Netflix: An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*". Octubre, 2016.
[76] Pfister, M. "*The Theory and Analysis of Drama*". Cambridge, 1988.
[77] "Soliloquio", EcuRed. Web: https://www.ecured.cu/Soliloquio

Para este autor, los recursos como la mirada a cámara, la voz over y los títulos, esbozan un gesto de interpelación, es decir que identifica a alguien, afirmando reconocerle, y le piden que se reconozca como interlocutor inmediato.[78]

En el momento en que dicho autor escribió el texto se consideraba que, en ciertos aspectos, la mirada a cámara funcionaba como una transgresión[79] porque dejaba a la vista las marcas de la enunciación. En la actualidad es un recurso permitido que forma parte de la narrativa, es decir se desliza en la diégesis[80], entonces es legítima. Esto significa que la interpelación destinada a los que siguen el relato y no a los que lo viven, es decir a quienes están por fuera de la diégesis, debe utilizarse de tal forma que el espectador no confunda su propia identidad. Frank es un personaje en la diégesis y juega un papel crucial al poner un pie por fuera de la narrativa para comentar. Se mueve adentro y afuera de la diégesis dejando al espectador también moverse entre sus planes secretos.

Asimismo, Metz también explica que toda escena tiene un punto de vista desde donde es narrada y "*este punto de vista es la confluencia del lugar desde donde se observa, el lugar desde donde se muestra y el lugar que se ve*" (Metz 1970:58). Lo que juega un papel determinante es cómo se posiciona cada elemento en el conjunto. Cuando Frank habla directamente a la cámara, se produce una ruptura entre los elementos: el enunciado (la narración) y el enunciatario (Frank Underwood) se establecen en el enunciado, pero no de manera similar (Metz 1970:59). "*El personaje interpela a quien se destina; tenemos a alguien que es inducido a mirar y que puede mirar sin hacerse ver. Se sustenta una figurativización del enunciador en personaje, produciéndose así un deslizamiento del plano de la enunciación al plano del enunciado. El enunciatario se presenta por lo que es: nada más que un punto de vista"* (Metz 1970:59).

La mirada a cámara en House of Cards:

"No somos nada más ni nada menos que lo que escogemos revelar de nosotros", dice Frank Underwood, luego de un encuentro con Zoe Barnes dejando en claro que entiende perfectamente lo que desea mostrar de sí mismo (1x07). Frank no está hablando con Zoe, ni con ningún otro personaje de su mundo. Está hablándole a quien lo mira: el espectador. La

[78] Metz, C. "*El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*". Buenos Aires, 1970.
[79] Para Francesco Casetti se considera una transgresión porque revela un fundamento que debe ser callado, en tanto intenta invadir un espacio que es necesario que permanezca separado. La mirada a cámara es percibida como una infracción, un atentado al buen funcionamiento del relato fílmico. Así, la interpelación parece no convenir al buen funcionamiento del relato. Sin embargo esta varía según las formas que toma la interpelación, los lugares donde se efectúa la interpelación, los géneros y el medio. *Francesco Casetti: "El film y su espectador". Madrid, 1989.*
[80] Entendemos por diégesis el mundo ficticio en que las situaciones y acontecimientos narrados ocurren. El mundo del relato, de la representación.

elección de analizar este recurso se debe a que consideramos que es una característica predominante en dicha serie, que no solo contribuye a afianzar la personalidad del protagonista, sino que también es generadora de efecto de sentido, forjando una relación con el espectador. Desde el inicio del primer capítulo, se muestra a Frank Underwood sacrificado al perro de su vecino que ha sido recientemente atropellado. A partir de este momento Frank habla directamente a la cámara e interpela a la audiencia, presentándose él mismo a los espectadores.[81]

Frank ahorca al perro de su vecino que fue atropellado – Capitulo 1.

En este caso, el relato no está intermediado, sino que es el propio protagonista quien directamente va a contar la historia. A medida que avanza la serie, Frank volverá a romper la cuarta pared[82] en reiteradas ocasiones. Este recurso es utilizado por el protagonista para hablarle directamente al espectador y revelarle información que seguramente no diría a los propios personajes en la cara.

Nos parece pertinente resaltar que la mirada cámara cumple una función importante porque en vez de ubicar al televidente por fuera del mundo de la ficción, lo sumerge en él. Este recurso funciona como invitación a la conversación, en la que el espectador no puede participar con la palabra, pero de la que es parte en un segundo sentido, de una manera discreta, convirtiéndose en algo más que un destinatario.

Asimismo, la importancia de analizar el uso de la mirada a cámara reside en que esta funciona como un *operador de contacto*[83] con el espectador. Esta elección enunciativa que

[81] Ver anexo – Capitulo 1

[82] Originariamente la cuarta pared era la pared imaginaria que en teatro separaba el escenario del público. Actualmente este término se ha adaptado a la televisión, al cine o incluso a los videojuegos. Se utiliza este término para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador. En definitiva, sucede cuando algún personaje toma conciencia de que lo es, dejando momentáneamente de representar su papel.

[83] Eliseo Verón utiliza el término de *operaciones* para designar, el término designa los procesos productivos que subyacen a la elaboración de un discurso y que deben reconstruirse a partir del análisis de las marcas y/o huellas presentes en los fenómenos de sentido que se manifiestan en superficie en tanto que "conglomerados de materias significantes" (Verón, E. 1993: 124).

realiza House of Cards de como mostrar a los personajes permite un acceso a la interioridad del mismo, creando un enlace con el protagonista villano.

Este espacio enunciativo en el que la apuesta gira en torno al contacto, permite al personaje crear una distancia entre él y lo que nos cuenta. Según Eliseo Verón, tal distancia se construye a través de operadores de modalización (verbales y gestuales). De este modo, Frank está ahí, nos cuenta lo que sabe, y en el fondo "*no sabe más que yo. Él es como yo*".[84] Esto nos permitirá en una primera instancia establecer una relación simétrica entre protagonista y el espectador.

De este modo, proponemos distinguir dos instancias respecto al uso de la mirada a cámara en House of Cards.

Tal como lo hemos sugerido anteriormente, en la primera el protagonista y el espectador tienen un grado de conocimiento simétrico. Es a través del uso del soliloquio que la serie le propone al espectador el modo de vincularse con ella. Durante esta instancia, el espectador está convencido de que solo el protagonista sabe de su presencia, y por eso se dirige a él. Aquí, el espectador está cognitivamente por encima del resto de los personajes.

Asimismo, quisiéramos destacar la veracidad del discurso que se reproduce mediante la mirada a cámara. Es decir, es este espacio de contacto, "*el eje alrededor del cual todo el discurso vendría a construirse para encontrar su credibilidad, es el eje de la mirada, el mirar a los ojos*"[85]. En el momento que Frank habla dirigiéndose directamente a la cámara, pareciera como si se mostrará tal cual es, sin segundas intenciones. Además, comparte sus pensamientos con el espectador de modo tal de anticipar cuáles serán sus jugadas. Frente a esto, Verón plantea que "*en ese dispositivo, el saber, se ve, reposa sobre el no saber: es porque él me hace partícipe de sus dudas que le tengo confianza. Simetrizando su relación con el destinatario, el enunciador construye su credibilidad. La apuesta del contacto es la del acercamiento o del alejamiento, la de la confianza o la de la desconfianza".*[86]

Finalmente, podríamos establecer que la mirada cámara en esta serie como operador de contacto cumple diferentes funciones dependiendo del contexto y el momento en el que es utilizada: es una guía para que el espectador pueda leer correctamente las acciones del protagonista. Es decir, Frank se encarga de dar pistas sobre su accionar futuro o comentarios con información adicional de determinados personajes. Asimismo, es utilizada para interrumpir las conversaciones que están sucediendo en la escena, como si Frank se detuviera por unos segundos a mirar la situación a su alrededor, hacer un comentario con la audiencia, y retornar al mundo de la narración. En cualquiera de sus usos, este recurso ayuda a estabilizar a Frank

[84] Verón, E. "*El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*" Trad. realizada por M. R. del Coto.
[85] Verón, E. "*El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*" Trad. realizada por M. R. del Coto.
[86] Verón, E. "*El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*" Trad. realizada por M. R. del Coto.

como personaje principal y le da a la audiencia acceso tanto al interior de la Casa Blanca, como así también a los pensamientos y planes de un maestro de la manipulación y el engaño como es el protagonista.

Ruptura del contrato de lectura:

Tal como hemos desarrollado anteriormente, la mirada a cámara supone la construcción de un contrato de lectura que se vuelve familiar para el espectador.

Sin embargo, quisiéramos resaltar que hay momentos en los que se deja a la audiencia relegada como meros observadores, quedando por su cuenta, libres de hipotetizar acerca de la historia. Para citar un ejemplo al respecto, describiremos la primera vez que se hace presente este comportamiento: en el capítulo 6x01 la situación política del momento es tensa. En medio del conflicto con el gremio docente por la reforma en la ley de educación, Frank Underwood participa en un debate televisio junto con el dirigente sindical Marty Spinella. Sin embargo, Frank parece no estar preparado para tratar el tema y Spinella rechaza todas las críticas haciendo hincapié en el incumplimiento del Congreso de una mejor educación. De ahí en más el debate sigue en picada para Frank, quien sin argumentos queda expuesto y humillado por su adversario. Pero, a pesar de esto, sale contento del estudio, asegurando haber ganado la batalla.

En este punto de la historia, la audiencia ha logrado generar una relación íntima con el personaje, sin embargo, se encuentran desconcertados frente a una acción del protagonista que no se les fue explicada previamente. Es decir, no logran comprender por qué razón Frank se humilló en televisión, que planeaba al hacer eso. Además, hacia el final del capítulo, se deja ver como todo el asunto del ladrillo fue orquestado por el propio Frank y que el debate y el ridículo, había sido simplemente una forma de desviar la atención de los ciudadanos.

En este punto, podemos establecer que se produce una ruptura del contrato de lectura. La audiencia está acostumbrada a las mentiras y al doble discurso de Frank, pero hacia los otros personajes, nunca hacia ellos. Es decir, esta ruptura implica que el espectador tenga que calcular la estrategia por sí mismo y lo lleva a preguntarse: *¿Frank está jugando con nosotros al igual que juega con todo el mundo en la serie*? (Pedersen, 2016:35). [87]

Sin embargo, no es la única vez que sucede eso. A lo largo de la serie podemos situar diversos momentos en los que se produce un quiebre con respecto a las normas intrínsecas del contrato de lectura. En este sentido, la no mirada a cámara de Frank también es una señal

[87] "*The audience has functioned as his accomplice, but by leaving them out during the nearly catastrophic incident at the debate, and not including them in the strategy and process (if there even was one), the viewer is left to wonder the true reliability of their trusted main character: is Frank playing them just as much as he is playing everyone else?*" Thierry Pedersen, L. "*Narrating Netflix:An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*". Octubre, 2016.

dando cuenta de los estados de ánimo del personaje. En la cuarta temporada, luego de ser dejado por Claire, se puede ver a Frank fuertemente afectado, al punto de no hablar a los espectadores, dejándolos nuevamente en esta situación de especular. Una de las normas intrínsecas presentes en la serie es la continua rotura de la cuarta pared, y House of Cards juega con estas normas para "*crear momentos agradables de confusión, sorpresa y truco retorcido*" (Mittell, 2015:178).

Esto lleva al espectador a cuestionarse acerca de si Frank realmente le está contando la verdad, o lo está engañando como hace con el resto de los personajes. Tal como le advierte al espectador, en el noveno capítulo de la segunda temporada: "*¿Crees que soy hipócrita? Deberías. No discreparía contigo. El camino hacia el poder se pavimenta con víctimas e hipocresía. Pero nunca con arrepentimiento*".

Si House of Cards es una serie acerca de acerca de la hipocresía y la manipulación en la política, aquí logra lleva esa idea fuera de la diégesis, haciéndole creer al espectador que él también fue engañado.

Claire Underwood: el caso especial.

Hemos mencionado anteriormente en una primera instancia el uso de la mirada a cámara es propio de Frank. Sin embargo, a partir de la cuarta temporada esto comienza a cambiar. En el último capítulo, Frank a punto de perder la elección presidencial está dispuesto a declarar una guerra para desviar la atención del electorado. Hablando una vez más al espectador dice: *"No nos sometemos al terror. Hacemos el terror"* mientras Claire a su lado reacciona a sus palabras y en un giro significativo, los dos dirigen su mirada directamente hacia la cámara.

Fin de la Cuarta temporada.

De este modo, podemos establecer que un segundo momento del uso de la mirada a cámara se produce cuando Claire rompe la cuarta pared, representando un cambio fundamental en la dinámica del matrimonio y en la relación con el espectador. Hasta ese momento, Frank ha estado en la posición más poderosa pero luego de ese gesto finalmente ha reconocido a Claire como su igual. Teniendo en cuenta que ella ha sido su mayor cómplice para lograr y mantener el poder, esta ruptura compartida de la cuarta pared representa el control compartido. Por primera vez, son verdaderamente iguales y Frank lo ha reconocido como tal.

Esto nos permite reflexionar acerca de ¿quién más sabe que el espectador está del otro lado? Es decir, en un comienzo, solo Frank rompe la cuarta pared y conversa con la audiencia, quién cree que le confía todo. Sin embargo, luego de que Claire también lo hace comenzamos a preguntarnos quién más sabe de nuestra existencia. De este modo podríamos establecer que la serie elige hacer una propuesta enunciativa acerca de un personaje principal engañoso: convence al espectador de que están solos, que Clarie al igual que el resto de los personajes tiene un conocimiento limitado, sin embargo, luego nos demuestra que no es así. Frank engaña a los otros personajes, también al espectador.

Esto se verá acentuado en los primeros capítulos de la quinta temporada, que muestra indicios de que Claire tomará un papel preponderante. Un ejemplo de ello lo encontramos en el primer episodio que comienza con un primer plano de Claire mirando directamente a la cámara y diciendo: "*Hace rato que quería hablarles. Es aterrador ¿no? El presidente y yo queremos pedirles algo sencillo. Díganos qué ven*". La primera impresión es que Claire está hablando directamente al espectador. Sin embargo, un travelling amplía el plano y podemos ver que en realidad está sentada frente a una cámara, grabando un anuncio para la ciudadanía.

El recurso de la mirada a cámara acompañara narrativamente el crecimiento político de Claire, que en pocos episodios pasa de ser Primera Dama a convertirse en la primera Presidente mujer de los Estados Unidos. Asimismo, demuestra dos cosas importantes: en primer lugar, que ya no necesita estar acompañada de Frank para dirigirse a la audiencia, tal como lo explica en el capítulo 11x05: *"Aclaremos las cosas. No es que no supiera que están ahí. Me provocan sentimientos encontrados. Dudo de sus intenciones y no sé qué pensar sobre la atención. No lo tomen como algo personal. Opino igual de casi todo el mundo".*

Claire Underwood hablando directamente a cámara – Capitulo 63

Según lo planteado, esto presenta una ruptura, un desvío de las normas intrínsecas. Desde un comienzo la serie pone a Frank y al espectador como confidentes y/o cómplices. Sin embargo, aparece Claire reconociendo que sabe de su presencia, asegurando "*No te creas que no te veo, no te creas que sos su cómplice, porque yo también lo sé*". De este modo podemos afirmar que House of Cards rompe con sus propias reglas.

La acumulación de poder por parte de Claire se dio en ascenso. Apuñalada por la espalda por su marido al intentar postularse como Gobernadora en su distrito, presenciamos la evolución del personaje hasta convertirse casi en un calco de Frank. De hecho, la historia termina de manera muy similar a la segunda temporada[88] pero esta vez con Claire en la oficina oval convertida en Presidenta y reafirmándose a sí misma: "*Es mi turno*".

Claire Underwood en su despacho de la Casa Blanza . Capitulo 65.

En segundo lugar, demuestra que Frank a pesar de su personalidad y fortaleza, aun así, es vulnerable. En contraposición al ascenso de Claire, vemos como él poco a poco se debilita. Sutilmente los guionistas dejan entrever, sin dejar de mostrar su poder de manipulación, que tiene puntos débiles: físicamente, acaba de recibir un trasplante de hígado; la prensa reactiva

[88] La segunda temporada finaliza con Frank Underwood convertido en Presidente de los Estados Unidos. La escena lo muestra sentado en el despacho, mientras mira a cámara y dice: "*Ya estoy aquí. Esto es mío. Por eso puedo golpear con mi anillo la mesa del despacho del presidente de los Estados Unidos*".

las investigaciones de sus crímenes pasados, las alianzas fraudulentas que forzaron la renuncia del presidente Walker, la muerte de Zoe Barnes; políticamente ha perdido muchos aliados y los poco que aún mantiene, salvo Doug, lo siguen a costa de amenazas y manipulaciones. Poco a poco el espectador comienza a predecir que Underwood, en algún momento puede caer, algo impensado para las temporadas anteriores.

La verdad según House of Cards:

Esta comprensión conduce a reflexionar sobre el grado de verdad que maneja el protagonista frente al espectador. Jost define este accionar como "*desvíos de verdad*". El mismo está acentuado por el uso de la mirada a cámara. Al hacer esto la serie pone el acento sobre otro rasgo del carácter del personaje: el cinismo. "*Agite con su mano derecha, pero tome una roca a su izquierda* ", aconseja Frank mirando a cámara.

La filosofía del lenguaje considera que la mentira se basa en una "*regla de sinceridad*", la cual se refiere al hecho de que la expresión del estado psicológico del hablante debe corresponderse con lo que este dice.[89] Ser sincero no implica decir la verdad, sino que esta, depende de hechos objetivos. Es decir, el locutor no sólo debe garantizar la verdad de su afirmación, sino también creer en ella. Hay faltas que más que con una mentira tienen que ver con una omisión. De este modo. mentir no es sólo decir algo diferente de lo que sabemos que es verdad o más sino también no decir lo que uno sabe. Ocultar algo ya es mentir. Aunque esto se acerca a la definición de lo que llamamos "mentira por omisión", también se asemeja al secreto (Jost, 2015:105)

La mentira es una fábrica de relatos, pero tiene otra virtud narrativa más, la de poner al espectador en una posición particular: mientras que el mentiroso engaña a sus conocidos por medio de mentiras, claramente no engaña al espectador que participa de la confidencia por alejamiento entre palabras y actos. El conocimiento de la verdad aparece en algunas circunstancias como un secreto difícil de igualar (Jost, 2015). De este modo, Frank la utiliza como una herramienta otra para alcanzar la finalidad de su búsqueda: "*Llevamos mintiendo demasiado tiempo, Frank*", le advierte su esposa. "*Por supuesto, Imagina qué pensarían los votantes si les dijéramos la verdad*", afirma él.

Para convencer y engañar tanto al espectador como a los personajes de la serie, Frank hace un uso particular de la retórica, especialmente en sus discursos. De este modo, el protagonista tiene una doble tarea: convencer a los demás personajes de su verdad y mantener como cómplice al espectador.

[89] Cuchumbé Holgin, N y Lasso Sanchez, M. "*El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle*", 2014.

El rol narrativo de Frank Underwood como influenciador es innegable: un orador que intenta inducir a un auditorio a adoptar su propia opinión.[90] A su vez, logra ser intimidador, con el público y con los demás personajes. Tiende a provocar la aversión y el miedo. La retórica de Frank y la mirada a cámara acompañan su desarrollo como figura principal y permite al espectador conocer su punto de vista y a su vez, ayudarlo a comprender a los demás personajes.

El índex appeal: la mortalidad del personaje

Para finalizar con lo propuesto en este capítulo acerca de la narrativa de ambas series, nos parece pertinente hacer una salvedad sobre el modo en que el personaje principal de Breaking Bad es mostrado a la audiencia.

De esta forma, quisiéramos establecer que Walter White, se presenta a partir de la ambivalencia del personaje: por un lado, mata, pero por la otra llora. Es decir, el acercamiento al espectador se produce por medio de "*humanizar*" al protagonista.

Esto se logra, en parte gracias al funcionamiento de un dispositivo a través de la acción inicial, es decir, un proceso que remite a algo no visible, pero inferible de modo causal y que el espectador debe interpretar. Fernando Andacht, analizando programas de tipo reality show, encuentra un componente inicial propio del género, que luego será trasladado a otros géneros. Un efecto que ha llamado índex-appeal, en alusión a la atracción creada por la institución cinematográfica de Hollywood, con su sistema de "estrellas": el sex appeal. "*¿En qué consiste esta apelación inicial? Se basa en un signo cuya finalidad no es el ser interpretado, como el símbolo, sino el referir o denotar ciega y compulsivamente su objeto. El índice mantiene con lo que representa una relación carnal"*.[91]

Para el autor la clave de la acción semiótica del índex-appeal está en lograr una "transpiración significa", que en general es difícil de producir a voluntad y de modo convincente (cómo sería improbable volverse carismático a pedido). Por esto resulta de vital importancia que los actores funcionen a modo de "gran expresor" de humores corporales: *"Lágrimas, semen, exhalaciones de gritos, suspiros, susurros, sangre de cólera a flor de piel o bilis melancólica que oscurece un rostro, la deformación que imprime el llanto y desfigura un rostro, o los imparables tics de un labio que se sale de quicio ante cámaras constituyen una evidencia inédita en la pantalla televisiva"*.[92] El quiebre, la crisis emocional y fisiológica de los personajes, ese hito inicial funciona como el "enganche" del público. Cuando el espectador ve llorar a Walter, está presenciando la hegemonía que ejerce el régimen inicial-icónico imperante en la

[90] Bremond, C. "*El rol del influenciador*", en Investigaciones retóricas II, Buenos Aires, 1982.
[91] Andacht, F. "*El reality show: una perspectiva analitica de la televisión*" , Cap. 2. Mayo, 2003.
[92] Andacht, F. "*El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*", Cap. 2. Mayo, 2003.

televisión comercial. El llanto, los rostros sumidos en el dolor, son indicios de la mortalidad del personaje y lo dejan expuesto en un lugar donde no puede esconderse del espectador, donde *"No hay espacio allí para la broma liberadora, esa dosis de humor negro que ayuda a sobrellevar la angustia del momento"*.[93]

Los escritores y guionistas deben saber jugar y manipular los símbolos disfrazados de indicios inevitables, conectados físicamente a la persona de donde brotan. De esta forma logran que Walter pueda moverse en un terreno de ambigüedad moral. Por un instante, el público es testigo de su reacción que, es quizás, también la suya: el sufrimiento, miedo, la angustia. Quedan anudados por el índex-appeal en un territorio de caza de expresiones genuinas, exhaladas por el cuerpo del personaje.

La importancia del llanto en Breaking Bad reside tanto en lo explicado anteriormente, como también en que es un acto que se produce siempre en soledad: Walter en todas las ocasiones que llora, lo hace solo. Aquí se deja entrever que el personaje se ve realmente afectado por la situación.

Sin embargo, a medida que se acentúa aún más la transformación de Walter en Heisenberg, ese rasgo tiende a desaparecer. A tal punto, que para el final de la serie ya nada lo conmueve.

La identificación es un elemento fundamental en la relación entre el espectador y la narrativa. Sin identificación el espectador se separa de la narración hasta abandonarla. "*De este modo, podemos suponer que la audiencia se siente identificada con el llanto y el dolor de Walter White en un comienzo. Pero luego abandona eso, y al igual que el personaje principal, el espectador parece sentir la necesidad de volverse malo, saltarse las reglas del juego que la sociedad impone. Como si de un ejercicio catártico se tratara, Breaking Bad refleja los deseos más oscuros del individuo. Ser bueno es correcto, pero ser malo es divertido. El cáncer se presenta en la vida de Walter como el heraldo, aquel objeto que se introduce en las narrativas para anunciar un cambio significativo en la vida del héroe*" (Vogler, 2002: 91)[94].

[93] Andacht, F. "*El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*", Cap. 2. Mayo, 2003.
[94] Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.

CAPÍTULO 4: SOBRE LA MORAL

"*¿Cómo fue posible que nuestra sociedad,*
la sociedad occidental en general
haya concebido el poder de una manera tan restrictiva?
¿Por qué concebimos el poder como regla y prohibición?"
(M. Foucault)

Para que haya relato, los conflictos son necesarios y un aspecto interesante que comparten House of Cards y Breaking Bad es oponer a personajes con objetivos comunes, pero con valores diferentes. Unos inspirados por el bien y otros por el mal.

Si bien podemos esbozar cómo es un personaje "bueno", es más difícil en cambio definir a los malos. ¿Cómo lograr ser objetivos y no juzgar o confundir nuestros propios valores? Hasta ahora no se ha dudado en considerar que el valor de "bueno" es superior al de "malvado" pero ¿Qué ocurriría si la verdad fuera lo contrario? ¿Cómo puede ser una satisfacción hacer sufrir? ¿Cómo se traza la frontera entre el bien y el mal? ¿Está "bien" mentir?

A lo largo de este capítulo intentaremos dar respuesta a algunas de estas preguntas desde la óptica moral, para luego poder reflexionar sobre las motivaciones de los personajes y su relación con el poder.

Para ello, comenzaremos por explicar qué entendemos como moral: el conjunto de normas, creencias, valores y costumbres que dirigen o guían la conducta de las personas en la sociedad. La moral permite distinguir qué acciones son correctas (buenas) y cuáles son incorrectas (malas)[95].

Horizonte de eventos morales

En primer lugar, queremos explicar ciertas características que encontramos en el análisis de ambas series, las cuales nos ayudarán a comprender las narrativas y el accionar de los protagonistas: el *horizonte de eventos morales* y la disonancia moral.

La primera de ellas refiere a los hechos concretos, a la primera mala acción que demuestra que un personaje particular es irremediablemente malo. Por malo entendemos,

[95] Thiry, P. H, Barón de Holbach: "*La moral universal o los deberes del hombre fundados en su naturaleza*"; 1812.

aquella persona que perjudica o causa daño a los demás y que se opone a la lógica o a la moral.

El horizonte es como un límite alrededor de un agujero negro, del cual no hay escape, es decir, una demostración del mal permanente. Una vez cruzado este límite no hay vuelta atrás. Su función dentro de la historia es decirnos que ese personaje siempre será una mala persona. El espectador tiene la certeza que ya no es posible quitar la "mancha de sangre" que han generado en el relato. Cualquier excusa que tengan para justificar dicha acción carece de sentido. Un acto que es tan malo y tan oscuro que se lo puede calificar "imperdonable". Un personaje no puede cruzar este límite más de una vez, sin embargo, eso no necesariamente significa que el personaje va a estar siempre empeorando.

A su vez, esta frontera es subjetiva y depende de quien la evalúa. Más precisamente, está depende tanto de la propia serie como del contrato de lectura que mantiene con el espectador. Algunos espectadores podrán creer que el personaje ha cruzado la línea, mientras que otros pueden pensar en una posible redención, y muchos otros los mantendrán en la línea del mal en todo momento. Por ejemplo, un acto que es evaluado desde una moral religiosa que se podría calificar como un acto de "perdición", un pecado verdaderamente imperdonable que condena a quien lo comete al castigo eterno en la otra vida, podría no ser tan condenable para alguien que no es religioso.

Al igual que en un agujero negro real, cuanto más cerca se llega a un horizonte de eventos morales, más difícil es tratar de escapar.

La segunda característica de las narrativas corresponde a lo que denominamos disonancia *moral*, y es el resultado de tener un personaje con un doble estándar moral. Nadie se da cuenta dentro del relato, salvo el espectador. En este caso el personaje no necesariamente tiene que ser malo, puede ser simpático y honesto, pero sus acciones simplemente no se alinean con su retórica o su modo de pensar.

Esta idea tiene su origen en lo que en psicología se conoce como *disonancia cognitiva*, concepto formulado en 1957 por el psicólogo estadounidense Leon Festinger en su obra *"A theory of cognitive dissonance"*[96]. El mismo refiere a la tensión que uno siente cuando mantiene dos ideas o puntos de vista en conflicto simultáneamente. Es decir, se produce una desarmonía interna del sistema de ideas, creencias y emociones (cogniciones) que percibe una persona que tiene al mismo tiempo dos pensamientos que están en conflicto, o por un comportamiento que entra en conflicto con sus creencias.

En este caso, puede ser que el personaje parezca tener dos creencias incompatibles -teniendo así disonancia cognitiva literal- o puede ser que estén actuando en contra sus

[96] Festinger, L. "*A theory of cognitive dissonance. Stanford*". California, 2013

creencias morales supuestas, por cualquier razón. Hay que tener en cuenta que se trata de una inconsistencia interna que es por parte del personaje y no de la audiencia.

Como ejemplo de esto tenemos a Walter White, claro representante de la disonancia moral y doble standard: su actividad ilícita y su vida familiar. Aunque con el correr de las temporadas involucrará también a otros personajes en su lógica disonante.

La cuestión moral que plantea Breaking Bad se centra en dilucidar precisamente el posicionamiento del bien y del mal. ¿Tener dos trabajos mediocres y una familia que no te respeta es ser bueno y sentirse lleno de vida y aclamado profesionalmente es ser malo? Todo es relativo, Walter White no estaría de acuerdo, Hank y Skyler sí. Los principios morales condenan a Walter por cocinar metanfetamina, pero entienden y apoyan a Marie por ser cleptómana. Hank, el representante de la ley, muestra el relativismo moral de la propia norma al ocultar los desmanes de su mujer, pero entrega su vida por perseguir a Heisenberg[97]. Quizá la vara que mide lo moralmente correcto se adapta según haya que aplicarla dentro o fuera de la familia.[98]

Del mismo modo, Skyler aparentaba ser una representante intachable y devota de la moral general, cumpliendo sus deberes socialmente correctos de esposa fiel y buena ciudadana, denunciando a su marido narcotraficante en cuanto supo de su negocio. Sin embargo, es un personaje de fuertes convicciones morales que relativiza antes de dar un paso que afecte a su imagen pública. En el capítulo "A *no rough stuff type deal*" (07x01), le comenta a Walter acerca del robo de Marie, a lo que él responde: "*A veces uno hace cosas por su familia (...) Qué harías si hubiese sido yo? Me entregarías a la policía*". Skyler se muestra molesta ante ese comentario, sin embargo, avanzada la serie ayudará a Walter a lavar y esconder el dinero del narcotráfico. Frente a esto, nos cuestionamos, ¿Se produce un cambio en Skyler o da la espalda a sus principios morales por mantener la imagen de la familia?[99]

Por su parte, el matrimonio Underwood actuará de manera similar. Como ya hemos explicado, lo que muestran a la ciudadanía estadounidense y las acciones reales de su vida no se condicen. Al igual que Skyler, Claire es una esposa guiada por el relativismo. Ella no tiene ningún inconveniente en que su marido se acueste con Zoe, si eso les sirve para conseguir lo que necesitan. Ocultan abortos, amantes, asesinatos y tergiversan la realidad con el fin de lograr sus objetivos

[97] En el capítulo "*Open House*" (03x04) Marie vuelve a la cleptomanía. Luego de robar diferentes objetos de casas que estaban a la venta, es arrestada y Hank avisado al respecto: "*¿De verdad me estás haciendo esto otra vez?*"

[98] Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.

[99] *Ver Anexo – Capitulo A no rough stuff type deal*

Incluso podríamos relacionar la popularidad de House of Cards con el creciente cinismo que existe sobre el actual estado de la política estadounidense. Muchos de los dramas políticos de los Estados Unidos no son críticos del sistema o muestran a un personaje moralmente correcto que triunfa contra la adversidad de un sistema roto para un bien mayor. Sin embargo, esta serie rechaza esa narrativa, y en cambio nos ofrece un sistema donde el poder crudo y el engaño ganan siempre.[100]

Malo ¿Se nace o se hace? Un dualismo filosófico.

Desde hace décadas existe un debate dentro del mundo académico que intenta dar respuesta a la pregunta ¿Está bien mentir o debemos decir siempre la verdad? Algunos filósofos creen que una acción es moralmente aceptable en base a las consecuencias previsibles de las mismas. Estas son las corrientes teleológicas o consecuencialistas, que entienden que se puede mentir si eso evita un mal mayor. Las mismas se vinculan con las éticas materiales, es decir que valoran las acciones en función de la consecución de un fin.

En la oposición nos encontramos con las corrientes deontológicas, quienes entienden que una acción será siempre correcta o incorrecta en sí misma, con independencia de las consecuencias, y que las éticas formales no se vinculan con ningún fin o resultado sino con la intención de la acción. A partir de los debates enmarcados en ambas corrientes analizaremos ciertas acciones de los personajes principales poniendo el énfasis en los dos autores que consideramos más pertinentes: Kant y Nietzsche.

El cambio que sufre Walter White para transformarse en Heisenberg, en las primeras temporadas puede ser pensado partiendo de la pregunta: ¿Actúa sin ningún escrúpulo o en realidad todo su comportamiento busca proteger a su familia? Esta puede ser respondida desde la perspectiva kantiana, si aceptamos que los fundamentos morales se edifican sobre el razonamiento humano.

En el libro *"Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres"*, Immanuel Kant plantea que la moral verdadera es una moral buena y justa que se encuentra sumida a priori a los principios de la razón humana. Según dicho autor toda ética debe ser formal, es decir universal y racional. La misma debe ser válida para todos, y no nos debe decir que es lo que debemos hacer, sino cómo debemos actuar, garantizando la autonomía moral propia de un ser libre y racional como el ser humano.[101]

Siguiendo esta línea, podríamos formular una segunda pregunta acerca de si puede un comportamiento incorrecto entenderse como moral, si detrás de ello existe una razón

[100] "*The Philosophy of House of Cards*"; Wisecrack Edition, 2016. (Consultado Febrero 2018). Web: https://www.youtube.com/watch?v=2de3LhPxpZU
[101] Kant, I. "*Crítica de la razón práctica*" 1788.

fundamentada. En el caso de Walter, por ejemplo, sería traficar droga y matar con el fin de dejarle un sustento económico a su familia luego de su muerte.

Para Kant existe una ley que, en caso de ser respetada, nos permitiría decir que nuestra voluntad es buena en forma absoluta y sin restricciones. Parte de la máxima "*obra de tal modo que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal*". Este supuesto nos lleva a preguntarnos: ¿qué pasaría si todos hiciéramos lo mismo? Es decir, ¿todos nos involucramos en el negocio de la droga o matamos periodistas para que no se conozca cierta información? En caso de que consideremos que en ambos ejemplos se obró mal, entonces, son una máxima reprobable, ya que no pueden convertirse en una legislación universal posible.[102] A esto el autor lo denomina imperativo categórico: una norma que ordena cómo obrar.

Para la ética kantiana, es necesario entonces establecer reglas propias en base al imperativo categórico, para decidir que es correcto o incorrecto. Con respecto a las normas propias y su forma de actuar frente a ellas, Frank expresa: "*Hay muchas cosas sagradas a las que les tengo respeto, las reglas no están entre ellas*".

Para esta corriente no existiría la doble moral. Kant juzgaría las mentiras de Walter y Frank como condenables en sí mismas: por un lado, porque corrompe la capacidad de un hombre de ser libre y de elegir de manera racional y por otro, porque sus mentiras privan a los otros de la libertad de elegir racionalmente.[103]

Por otro lado, desde la corriente crítica a la ética kantiana, Frederick Nietzsche se revela contra lo categórico del imperativo: Todo lo que se haga, se hace siempre como medio y no como un fin en sí́ mismo. Por esa razón, el rechaza lo categórico de la intención en las llamadas "*acciones por deber*", ya que las intenciones nunca son puras, sino que son signos y síntomas que necesitan interpretarse. El autor plantea que no hay una moral, sino una pluralidad de ellas y que cada una es diferente en cada moralista. Incluso dos personas con principios idénticos tienen diferentes motivos e intenciones. De esta forma, cada moral es el producto de su cuerpo y el imperativo categórico dice mucho acerca de quien lo produce.

Tal como hemos descrito en el horizonte de eventos morales, ciertos actos pueden ser *"comprensibles en una lógica puramente utilitarista mientras que siguen siendo chocantes para un adepto de una moral centrada en el deber, ya sea religiosa o kantiana. "De esta tensión entre dos modelos resulta el sentimiento del personaje de ser culpable o no" (Jost, 2015).* Kant, por su parte, intenta igualar las acciones de todos y universalizarlas, cortarlas con un único patrón (lo cual sería limitar el individuo y despersonalizar su acción: eso conlleva a la

[102] "*Immanuel Kant*" en http://www.academia.edu/7126770/Immanuel_kant (Consultada Marzo 2018).
[103] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

decadencia de los instintos). Cada quien, sostiene Nietzsche, ha de crear su moral propia, su virtud.[104]

¿Qué es la moral?

Friedrich Nietzsche en el libro "*Genealogía de la moral*" (1887), se ocupó de rastrear el origen de los principios morales que rigen la sociedad occidental, en busca de una respuesta para su pregunta: *"¿En qué condiciones se inventó el hombre los juicios de valor que definen al bueno y al malvado?"* (Nietzsche,1887:6).

El autor comienza su genealogía con una crítica a la moral europea, identificada con la moral judeo-cristiana, la cual se asienta sobre el miedo a la vida y el resarcimiento o castigo de las acciones cometidas tras la muerte, es decir, en la "otra vida". Para el autor esta concepción está mal planteada desde su origen, principalmente porque está formulada desde un concepto de lo "bueno" elaborado en base a los propios valores de los nobles. La misma establece que: *"Originariamente, acciones no egoístas fueron alabadas y llamadas "buenas" por aquellos a quienes se tributaban, esto es, por aquellos a quienes resultaban útiles, más tarde, ese origen de alabanza se olvidó, y las acciones no egoístas, que, por el simple motivo del hábito, habían sido siempre alabadas como buenas, fueron sentidas también como buenas, como si fueran en sí, algo bueno"* (Nietzsche,1887:16).

Para el autor esta teoría sitúa en un falso lugar el auténtico hogar narrativo del concepto "bueno". Debido a que fueron los "buenos mismos", es decir los nobles - "a quienes se tributaban" - quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obrar como "buenos". En contraposición a todo lo bajo, vulgar y plebeyo. En consecuencia, los nobles se arrogaron el derecho de crear valores según su punto de vista y los han hecho pasar por los únicos y auténticos valores, imponiéndolos como verdaderos.

Es por esa razón que Nietzsche va a analizar las designaciones de lo "bueno" acuñadas por las diversas lenguas y es aquí donde encuentra algo en común a todas: una "*metamorfosis conceptual*". Esto significa que "*en todas partes, "noble", "aristocrático" en el sentido estamental, es el concepto básico a partir del cual se desarrolló luego, por necesidad "bueno". Desarrollo que marcha siempre paralelo a aquel otro que hace que "vulgar", "plebeyo"," bajo" acaben de pasar al concepto "malo*" (Nietzsche,1887:19). Así pretende comprobar que las palabras y raíces que designan "bueno" se vincula con que los nobles se sentían, precisamente, hombres de rango superior. Dentro de este análisis, Nietzsche también se ocupa del concepto "malo" y resalta la similitud que hay, por ejemplo, en el origen griego entre "malo" y "miedoso".

[104] Calvo, E. "*La crítica de la Moral Kantiana desde Nietzsche*". Febrero, 2011.

A partir de esto, el autor va a concluir, que la moral occidental es una moral de esclavos, del resentimiento, porque menosprecia la vida considerando que las acciones más elevadas no pueden ser obra de los hombres (sino de Dios). El cristianismo fomento la decadencia porque nació del miedo al hombre así mismo, quien incapaz de buscar una explicación a su mundo inventó un ser superior donde emplaza a Dios. El problema es que somete el mundo real a un ser superior y va introduciendo la idea de que la vida terrenal no tiene sentido. El hombre enajenado queda supeditado a Dios.

Sin embargo, en otro libro del mismo año, "*El ocaso de los ídolos*", Nietzsche afirma que "*Dios ha muerto*". Con esto quiere decir que la idea de Dios ya no es capaz de actuar como fuente del código moral o teleológico para la sociedad. La cultura occidental ha provocado una inversión de los valores y el hombre ha quedado enfermo en nihilismo, a la vida sin sentido. Esto representa la ruptura de la idea de Dios como fundamento de la razón.

Finalmente, el autor explica el proceso con la metáfora "*del camello, el león y el niño*": la muerte de Dios dará lugar al nacimiento del último hombre, el cual, como un camello, carga con los valores impuestos por el dogma de la religión occidental. Cuando el espíritu libre consigue acabar con la metafísica y no poner nada en su lugar, el último hombre se convierte en un león que lucha contra los valores establecidos pero que aún no supera la muerte de Dios. Por último, cuando el hombre, como un niño, acepte puramente la vida y no necesite valores falsos será tiempo del "Übermensch" o superhombre. Este hombre autónomo crea una nueva tabla de valores basados en la vida. Asumir la vida implica una nueva actitud: la voluntad de poder: libre, expansiva. Toda fuerza impulsora es voluntad de poder, es pura creación.

Esta deconstrucción de los pilares que sostienen el mundo es, según Nietzsche, la tarea de la filosofía, mostrar la contingencia de esos pilares, que pueden ser de otra manera. Pues el hecho de que se presentan como incuestionables obedece a ciertas estrategias de poder y de reproducción del poder.[105]

De este modo, afirmamos que el poder es ontológico. Las relaciones de poder, como retomaremos en el próximo capítulo desde Michel Foucault, están siempre en un universo en conflicto. La figura de Dios, como la del bien, del mal, las idealizaciones del amor y la amistad han venido surgiendo como formas de conjurar un conflicto.

Walter White ¿el superhombre?

De este modo, siguiendo con el ejemplo de Walter White planteado al comienzo, pero ahora desde la óptica nietzscheana, podemos establecer que la caracterización de Walter nace completamente de la *moral esclava*: define la felicidad, la comodidad y la seguridad como lo

[105] Nietzsche, F. "*Genealogía de la moral*".1887

hace la sociedad que lo rodea. Cuando recibe su diagnóstico y comienza a cocinar metanfetamina, lo hace por la definición convencional, moderna y occidental de "felicidad" para su familia: seguridad financiera. Él comienza a violar la ley, pero en un primer momento, no se sale de los límites de la moral convencional o "buena" como lo haría el Übermensch.[106] Walter es el último hombre, no el Übermensch. Sin embargo, en un segundo momento, cuando Heisenberg tiene mayor preponderancia esto se invierte.

"El desierto crece", afirma Nietzsche[107], un terreno inexplorado, desértico, donde todo lo que ayer eran dogmas hoy son tan solo ruinas. El lugar desde donde podemos empezar a construir desde cero y producir sentidos propios. Es este, y no otro, el escenario perfecto que permite a Walter abandonar su "*moral de esclavo*". En calzoncillos y bajo el ardiente sol del desierto americano, Walter White deja atrás al profesor de química, para empezar a controlar su propio destino y convertirse en alguien de quien poder sentirse orgulloso.

Walter sacandose la ropa previo a cocinar metanfetamina. Capitulo (02x01) – *Cat´s in the bag*

De este modo, podríamos concluir en que el proceso de transformación de Walter White a Heisenberg se desencadena debido a ciertas condiciones. En primer lugar, un detonante, "un trauma", porque la construcción del héroe siempre está basada en un trauma de origen: El cáncer y la imposibilidad de asegurar el futuro económico de su mujer y sus hijos. En segundo lugar, hace falta un catalizador que acelere la reacción, y que en este caso sería según Nietzsche la propia "voluntad de poder", el deseo instintivo de todo ser vivo por ir más allá de todos, más allá de sí mismo, más allá de la muerte incluso. Y por último es necesario un espacio, un refugio donde el héroe/antihéroe se transforma, donde se quita y se pone la máscara: el desierto.[108]

---

[106] "*Breaking Bad, Nietzsche, and Walt: an alternate viewpoint*". Consultado Mayo, 2018. Web: https://www.reddit.com/r/breakingbad/comments/1l71ul/breaking_bad_nietzsche_and_walt_an_alternate/

[107] Metáfora utilizada por Friedrich Nietzsche para referirse al avance del Nihilismo. Royo Hernández, S. "*Nihilismo y desierto en Nietzsche*". Marzo, 2008.

[108] Dueñas Villamiel, J. "*Breaking Bad. El desierto crece*", 2013.

El fin justifica los medios.

Retomando algunos de los lineamientos del utilitarismo y de las ideas de Nietzsche, que relacionan el nacimiento del concepto de "bueno" como esencialmente idéntico al concepto de "útil",[109] François Jost establece una diferencia entre una moral general y una moral utilitarista. La primera de ellas se relaciona con las acciones que deben realizarse en función de los deberes. Éstos son los mandamientos, los mandatos sociales y/o las normas religiosas que rigen la determinada cultura en la que se está inserto. Mientras que la moral utilitarista juzga los actos en función de sus resultados.[110] Esta última es la que podemos encontrar con mayor preponderancia en las series descritas y es la que comparten los personajes principales de las series analizadas aquí.

De este modo, consideramos que el sentimiento de afinidad o empatía que nos genera el personaje dependen de la estructura simbólica que lo determinan. En House of Cards, ya desde el primer capítulo se obliga al espectador a reflexionar acerca de las acciones del protagonista. La imagen de Frank ahorcando el perro de su vecino anticipa esta moral utilitarista que motivará al matrimonio Underwood durante casi toda la serie. Al notar que han atropellado al perro de su vecino, le indica al hombre que vaya a buscar a sus dueños. Mientras tanto, se acerca al perro e intenta tranquilizarlo, al mismo tiempo que mira a cámara y antes de retorcer el cuello del animal en el piso lo dice explícitamente: *"Hay dos clases de dolor, el dolor que te hace fuerte y el dolor inútil, ese dolor que solo provoca sufrimiento. No tengo paciencia por las cosas inútiles".*[111]

Desde un comienzo la serie ya presagia lo trágico y cómico de la trama: cuanto más perverso y despreciable, más estará el espectador enganchado al congresista Underwood.

Esta primera escena nos prepara para ello: a Frank no le gusta el sufrimiento inútil, justifica el dolor con significado. Veremos muchas acciones malas por su parte, pero no serán sádicas, sino necesarias para su plan. Al fin y al cabo, nunca nos engañó y nos advirtió desde el principio cuáles eran sus intenciones.[112]

En base a esto, podemos decir que Frank piensa en términos de utilidad pragmática y relativismo: verdad y dolor son relativos a la situación en donde se adscriben y, más importante, a los resultados últimos a los que estén ligados. House of Cards enfrenta al

[109]Sobre este tema, Nietzsche retoma y hace referencia directa a las ideas expresadas por Herbert Spencer. Establece que si bien es una teoría razonable y psicológicamente sostenible, no por ello necesariamente verdadera (1887:18)

[110] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

[111] Ver Anexo – Capitulo 1

[112] Rivera Roda, C. "*House of Cards: una visión psicológica de sus protagonistas*". Noviembre, 2016. (Consultado Mayo 2018). Web: https://lamenteesmaravillosa.com/house-of-cards-una-vision-psicologica-de-sus-protagonistas/

espectador con un universo guiado por la conveniencia: el fin correcto –el poder, para Underwood– siempre justifica los medios.[113]

Mientras que House of Cards desde el comienzo nos deja entrever esta moral utilitarista, en Breaking Bad la vara va oscilando de menor a mayor. En un comienzo, podríamos ser capaces de justificar los actos de Walter White aduciendo, como él, que lo hace por su familia, porque tiene una enfermedad terminal, necesita plata para su tratamiento, y otros tantos argumentos que utiliza. Incluso, es probable que el espectador se sienta identificado con él.

En la primera temporada Walter se pregunta si debe hacer desaparecer a Krazy 8, uno de los jóvenes que descubrió su actividad. En un anotador escribe dos columnas en donde desarrolla las ventajas y las desventajas de las dos posibilidades: dejarlo vivir o matarlo. En la primera columna escribe "*es la opción moral*", "*no eres un asesino*", *"está mal matar*". En la segunda columna sólo escribe "*matará a toda tu familia si lo dejas ir*".

"*No matar*" es la opción moral sin embargo el joven terminará muerto. En este caso el temor y la necesidad de proteger a su familia se encontrará por encima de todas las demás reflexiones. El juicio moral emitido por Walter debe ser entendido y pensado por ese momento y por esa situación en particular. Si bien "*no matar*" es la opción de la moral general y religiosa, o como diría Kant, el imperativo categórico, lo que prevalecerá será, por el contrario, el utilitarismo, juzgar la moralidad de los actos en función de sus resultados.[114]

Con el correr de las temporadas el espectador es expuesto a diversas situaciones que lo situarán en una encrucijada por saber si son moralmente correctas. Esto sucede, por ejemplo, en episodio "*Down*" en el que Walter intenta comprar un arma de contrabando y el hombre que se la vende le explica: "*Nuevo México no es un Estado pacífico, si un tipo lo provoca usted tiene derecho a abatirlo. Algunas piensan que es un derecho moral. Yo también lo pienso"*. (02x04)

Las leyes, más allá de regular los sistemas de valores del individuo, muchas veces suponen la barrera que separa la aburrida cotidianeidad de la excitante transgresión. En el capítulo "*Rough stuff type deal*" (07x01), se plantea la cuestión de la legitimidad de las leyes. Sentados en el patio trasero de la casa, Walter y Hank hablan sobre lo legal e ilegal mientras fuman habanos y beben alcohol. Allí Walter hace referencia al relativismo de la ley:

- "*Tenía la idea de que estos eran ilegales*"
- "*Si, a veces la fruta prohibida es más dulce ¿cierto?*", ríe Hank.

[113] Illarraga, R. "*Política, narración, pensamiento grecoclásico*". Revista Luthor.
[114] Ver anexo – Capitulo *And the Bag's in the River*

- "*Es curioso cómo trazamos esa línea (...) lo legal de lo ilegal. Puros habanos, alcohol (...) solo digo que me parece arbitrario*", concluye Walter.

Asimismo, el espectador muchas veces termina justificando el actuar del personaje con el fin de verlos lograr su objetivo, experimenta el goce de ver cumplir la misión del protagonista. Un ejemplo de esto se ve en el capítulo "*Face Off*" (13x04) con la muerte de Gus Fring, luego de dos intentos fallidos, cuando Walter logra concretar su plan a la perfección y asesinar al capo-narco.[115]

Gus Fring luego de que explotará la bomba en "Casa Tranquila"- Capitulo (13x04) *Face Off*

Este goce está relacionado con lo que Sigmund Freud llamó "*empuje de la pulsión*", una acción desencadenada que persigue una satisfacción, la pulsión ejerce un empuje del que no se puede escapar con un movimiento de huida. Podemos afirmar que el espectador siente satisfacción al ver a los personajes principales realizar sus cometidos porque por más que este lo desee, no lo haría en la vida real. Se busca ir más allá del principio del placer, establecido por Jacques Lacan, es decir, esa posición del sujeto en la que el goce sólo se alcanza en el sueño, la fantasía y las representaciones, que en el mundo lejos de la ficción conllevarían trabajo, riesgos y responsabilidades.[116]

[115] Ver anexo – Capitulo *Face Off*

[116] Laso, E y Michel Fariña J. "*Breaking Bad y la moral canalla*". Instituto da Psicoanálise Lacanian, 2015. Web:http://www.ipla.com.br/editorias/acontece/breaking-bad-y-la-moral-canalla.html

¿Cómo se traza la frontera entre el bien y el mal?

Ya nos hemos hecho esta pregunta a lo largo del análisis y determinamos las dificultades para establecer el límite, principalmente porque los criterios morales tienen que ver con instancias particulares dadas por sociedades particulares. La definición de "bueno" y "malo" está culturalmente determinada. Y más difícil es aún establecer criterios de evaluación a las acciones de personajes moralmente disonantes.

Sin embargo, consideramos importante aclarar que no se trata de justificar a Walter o a Frank sobre su obrar; no interesa contemplar si lo que hizo está bien o mal ya que tales juicios sólo pueden ser dados desde una lógica moral y particular propia de cada espectador, lo cual implicaría un estudio de recepción que está ajeno a nuestro interés. Lo que verdaderamente nos importa es rescatar la sustancia subjetiva del acto dado en una determinada situación y que no se puede transpolar a otro escenario: "*Se trata del sujeto y el sentido singular de su acto. Acto cuya constitución misma resiste a toda fórmula genérica*" (Michel Fariña, 1998).[117]

Siguiendo el criterio de la lógica utilitarista, consideramos que esta sustancia subjetiva, que es centro de las acciones de los protagonistas, se funda en un potencial. Es decir, en lo que podría perjudicar a su persona, en aquello que podría interferir en su objetivo último, el cual analizaremos más adelante: la toma del poder.

Podemos sostener, además, que en ambos casos en determinado momento algo sucede al personaje, que, acorralado por las circunstancias, no tiene más opción que hacer lo que debe, sin importar lo malo que sea. Por esta razón, y considerando lo explicado anteriormente acerca de los "*horizontes de eventos morales*", para las series analizadas aquí hemos decido colocar la vara en un criterio que consideramos casi universal y que no representará, esperamos, mucha objeción: el asesinato.

En ambos casos los personajes principales tardan muy poco en cruzar este límite. A Walter White le toma tan solo 2 capítulos cometer su primer asesinato (Krazy 8). Y si bien Frank Underwood no se deja ver como asesino hasta el final de la primera temporada, ya en el episodio piloto, tal como hemos descrito, lo vemos involucrado en un hecho que se le podría equiparar: sacrifica al perro de sus vecinos. Si bien entendemos que asesinar a una persona y sacrificar a un perro no son actos que se puedan juzgar al mismo nivel, tomamos esta escena para explicar cómo, mientras en Breaking Bad vemos el proceso de transformación moral de Walter, en House of Cards, Frank lo presenta desde el principio.

El sacrificio del perro actúa como dispositivo para ayudar al público a intervenir emocionalmente en la historia. En momento que un personaje hace algo malo sin ganancia

[117] Roque Reos, F. "*Heisenberg o sobre una verdad de Walter White*", Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2014.

aparente es probable que sea porque el autor quiere demostrar que no es un buen tipo y así, alejar la simpatía de la audiencia. Un acto cruel, por muy trivial que sea, establece a quien lo comete como una persona cruel.

Pero lo que realmente hace que este dispositivo funcione es, por un lado, que el acto malvado se diferencia de otros porque es gratuito, no le da nada al personaje ni siquiera es un hecho importante en la trama. El objetivo es colocar al personaje, de entrada, en el lado oscuro de la línea del horizonte moral. Por el otro, que la víctima sea un perro tiene una connotación pues este animal es identificado con valores como la lealtad y la inocencia, además que no ha hecho nada para justificar su abuso. En cambio, sí podemos establecer cómo las primeras muertes, las de Peter Russo y Zoe Barnes durante la primera temporada y principios de la segunda respectivamente.

El mismo criterio de "asesinato de un inocente" se puede localizar en Breaking Bad. Como ya hemos planteado, Walter al principio, y a diferencia de algunos de sus enemigos, no está dispuesto a sacrificar inocentes, ni a sus amigos y familiares, incluso intenta resguardar la vida de Hank, el principal enemigo de Heisenberg. Por otra parte, si bien cualquiera de los asesinatos cometidos por White podrían colocarlo del otro lado de la frontera moral, consideramos un punto de inflexión particular en la narrativa que sella para siempre la forma de pensar las acciones de Walter y, que es diferente a las demás: la muerte de Jane Margulis.

En el capítulo "*Phoenix*" (12x02) Walter ingresa por la puerta trasera a la casa de Jesse y lo encuentra junto a Jane, desmayados en la cama luego de haber usado heroína. Tratando de despertar a Jesse, mueve a Jane de la "*posición segura*"[118] dejándola boca arriba. Justo después, Jane empieza a vomitar. Walter se dirige al otro lado de la cama y piensa en moverla para poder salvarla ya que sigue desmayada, pero antes de hacerlo se detiene. Simplemente se queda a observar como Jane se esfuerza por respirar mientras se asfixia en su propio vómito, hasta que finalmente deja de moverse y muere.[119]

En esa escena, Walter actúa por omisión, plenamente consciente de lo que hace, o de lo que no hace. Es una decisión que aparentemente asume con dolor, pues no puede evitar que asomen lágrimas en sus ojos. Aunque no sabemos con seguridad si esas lágrimas son por lo que acaba de ocurrir.La escena busca transmitir cómo los sentimientos lo desbordan y la necesidad imperiosa que tenía de apartar a Jane, quien se había convertido en un obstáculo, ya que estaba predisponiendo a Jesse en su contra y lo estaba chantajeando. Al parecer,

[118] La *Posición Lateral de Seguridad* es una maniobra de primeros auxilios que se realiza cuando una persona está inconsciente pero respira para evitar males mayores como podría ser la muerte por ahogamiento.
[119] Ver Anexo- Capitulo *Phoenix*

necesitaba eliminarla para continuar con su objetivo. El egoísmo, la avaricia y el deseo de ganar más poder se ponen de manifiesto.[120]

Walter viendo como Jane se ahoga con su propio vomito – Capitulo (12x02) *Phoenix*

Sin embargo, Jane no era un gánster como Tuco Salamanca o Gus Fring, era una persona normal y corriente y dejarla morir, cuando podría haberla ayudado, supone traspasar de una vez, y para siempre, el umbral de lo moralmente correcto. A partir de ahí ya no hay vuelta atrás. Walter entra de lleno en el peligroso terreno del "*todo vale*". Aquí encontramos nuevamente un ejemplo de la moral utilitarista que guía las acciones de los protagonistas.

A su vez, Walter justifica el asesinato como un acto necesario para su propio bien.[121] Su manipulación llega a tal extremo que no le importa ni siquiera envenenar a un niño inocente como Brock Cantillo por lograr que se cumplan sus metas personales, velando por su propio bienestar por encima de la seguridad de cualquiera de sus conocidos.

Desde nuestra perspectiva, coincidimos con Nietzsche y afirmamos que lo moral es una forma de interpretar ciertos comportamientos y que toda interpretación se hace desde determinada perspectiva. Los objetos de estudio acá analizados no son series que relatan un cuento del mal triunfando sobre el bien, sino que dan cuenta de la lucha moral que guía las acciones de los personajes. Son series que narran la corrupción de la personalidad. Los protagonistas no son seres amorales, sino que viven bajo una lógica moral propia, elaborada según su propia conveniencia y que muchas veces los perturba.

En la cuarta temporada de House of Cards, Frank sufre alucinaciones mientras se encuentra en coma en el hospital luego de recibir un disparo. Se ve por primera vez que a Underwood no le da lo mismo todo, y que matar a Peter Russo y a Zoe Barnes no lo dejó indiferente, sino que la sombra de esos homicidios lo come por dentro. Esto es nuevo:

---

[120] "*Breaking Bad: La muerte que cambió a Bryan Cranston y a Walter White*", Europa Press, 2014. (Consultado Abril 2018) Web:http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-breaking-bad-muerte-cambio-bryan-cranston-walter-white-20140426121528.html

[121] "*Walter White vs Frank Underwood: ¿Quién es más cruel?*" (Consultado Abril 2018) Web: https://www.vix.com/es/btg/series/10837/walter-white-vs-frank-underwood-quien-es-mas-cruel

Underwood tiene algo de moral y toda la temporada está centrada en hacerle entender a los espectadores que, si bien Frank es un hombre peligroso y dispuesto a lo que sea por mantener su poder intacto, las decisiones que tomó tienen un peso.

Lo mismo ocurre en el capítulo "*Fly*" (10x03) de Breaking Bad. Este episodio se destaca por producir una ruptura con el ritmo habitual de la serie. Él mismo ocurre en su totalidad dentro del laboratorio armado por Gus. Walter se obsesiona con una mosca que encuentra y teme que contamine su trabajo. De esta forma obliga a Jesse a pasar la noche allí intentando atraparla.[122] Este episodio se puede interpretar de dos maneras, por un lado, como una analogía al sentimiento de opresión y agobio que siente Walter. Obsesionado con que no haya nada sucio que contamine su trabajo, el delirio no es más que la culpa por su propia suciedad, especialmente por haber dejado morir a Jane. Por otro lado, la importancia reside en que luego de este episodio Walter White deja de existir y le da por completo paso a Heisenberg. A partir de este momento ya no quedaran vestigios de ese hombre que podía tener piedad o sentimiento de culpa, sino, simplemente un narcotraficante dispuesto a todo.

[122] Ver anexo – Capitulo *Fly*

CAPÍTULO 5: LA LUCHA POR EL PODER

"Qué desperdicio de talento. Él eligió el dinero en vez del poder, un error que casi todos cometen. Dinero es la gran mansión en Sarasota que empieza a caerse a pedazos después de diez años. Poder es el viejo edificio de roca que resiste por siglos. No puedo respetar a alguien que no entienda la diferencia".

Frank Underwood

En el siguiente capítulo abordaremos un tema que consideramos fundamental a la hora de entender las motivaciones de los personajes y la propia estructura moral que ellos mismos se han creado para justificar sus acciones. Desarrollaremos aquí una temática que consideramos el punto de fusión entre las dos series escogidas para este trabajo. Porque Walter y Frank se mueven con el mismo fin. Porque las series, antes que ser shows sobre el ascenso meteórico de un político y un narcotraficante; o sobre la política y la policía estadounidense, o sobre un particular matrimonio, son series sobre el poder.

Nos enfocaremos de aquí en adelante en dar cuenta en cómo es, en el universo propio creado por cada serie, la representación del poder y cuál es el lugar de los protagonistas dentro de esa estructura. Para ello, retomaremos las ideas de propuestas por Michel Foucault acerca de que no existe un poder, sino varios poderes (formas de dominación y de sujeción que operan localmente) que son heterogéneos y que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica[123].

Foucault conceptualiza el poder como algo múltiple, algo que está en todas partes y que se constituye mediante diversas formas aceptadas de conocimiento, por tanto no puede verse estructurado: *"Lo que he intentado analizar hasta ahora, a groso modo, desde 1970-71, ha sido el cómo del poder; he procurado captar sus mecanismos entre dos puntos de relación, dos límites: por un lado, las reglas del derecho que delimitan formalmente el poder, por otro, los efectos de verdad que este poder produce, transmite y que a su vez reproducen ese poder, pues el poder tiene el poder de imponer la verdad. Un triángulo pues: poder, derecho, verdad".*[124] En este sentido, podemos afirmar que en las series en cuestión a través de las diferentes temporadas los personajes principales van fluctuando en el poder. Motivados cada uno por una causa, comienzan a entrelazarse con el poder, a construirlo y ejercerlo no sólo discursivamente, sino también a través de mecanismos como la violencia y la manipulación[125].

[123] Foucault, M. "*Las Redes del Poder*". Conferencia pronunciada en 1976, Brasil.
[124] Foucault, M. "*Defender la sociedad*", Curso en el Collage de France (1975-1976), Bs. As., FCE, 2001, pp. 33-48. Clase del 14 de enero de 1976
[125] "La manipulación está asociada a la toma de control del comportamiento de un individuo o de un grupo mediante técnicas de persuasión o de la presión psicológica. El manipulador intenta eliminar el juicio crítico de la persona, distorsionando su capacidad reflexiva. A través de diversas técnicas, el manipulador logra influir en

Siguiendo con el autor, nos proponemos dejar de pensar el poder como un fenómeno que derrama desde arriba hacia abajo para pensarlo como una trama densa de relaciones que se hacen presentes en absolutamente todas las instancias y rincones de la vida social. Esto nos permite entender las relaciones presentes en las series como en todas sus formas por el poder.

Los universos de poder

Partiendo de la premisa: "el poder no se posee, se ejerce"[126], podemos reconocer dentro de estas narrativas diferentes manifestaciones de poder. Entendemos que este es bilateral: todos lo ejercemos y todos lo padecemos, y es en dicho proceso donde el personaje se construye como sujeto. Además, para comprender cómo estos personajes se conforman como sujetos, es importante analizar la arquitectura del poder en la estructura del mundo en que viven, porque estos protagonistas no existen en la nada: Frank en el mundo de la política y Walter en el del narcotráfico.

En el comienzo de House of Cards, Frank Underwood está decepcionado por no haber sido nombrado Jefe de Estado y lanza un plan para boicotear al Presidente de los Estados Unidos. Frank es poderoso porque su personalidad así lo hace: es una persona influyente, su objetivo está puesto en cumplir sus metas, a cualquier precio y sin medir las consecuencias. Él puede ser poderoso incluso si se lo lleva a trabajar a otro lado, fuera del mundo político.

El punto de partida del protagonista en Breaking Bad es el de un sumiso profesor de química sin carácter, incapaz de enfrentar las burlas y maltratos de su familia y su jefe, que debe soportar un trabajo que considera mediocre y como si fuera poco, tiene cáncer y debe pagar su costoso tratamiento.

A diferencia del universo de la política, donde una de las claves para detentar el poder parece ser la manipulación, en el universo del narcotráfico consideramos que existe otra lógica: las relaciones y las cosas se dirimen por la fuerza. De este modo, podemos establecer que si bien Walter conoció el negocio de la metanfetamina por casualidad, cuando él entra a ese mercado, ya existía un sistema con reglas propias. Su ingreso produce una reconfiguración de esa estructura. Walter se reconstruye y da lugar a Heisenberg cuando logra insertarse en la estructura del narcotráfico, aprende sus reglas y comienza también a ejercer la violencia como medio para un fin. Asimismo, Walter no es no solo es un agente nuevo, sino que además posee el diferencial de hacer la mejor metanfetamina en el universo de la serie.

---

las acciones, el pensamiento y las emociones del sujeto. La manipulación puede desarrollarse en cualquier tipo de ámbito y relación", Pérez Porto, J y Merino, M. 2010.

[126] Foucault, M. "*Las Redes del Poder*". Conferencia pronunciada en 1976, Brasil.

En este sentido, podríamos esbozar una primera conclusión al considerar que Walter comienza a ganar poder desde cero, mientras que Frank ya estaba inserto dentro de un aparato jurídico con ciertas responsabilidades y un grado de poder como Jefe de Mayoría, sumado a su ambiciosa personalidad.

Las máscaras del poder:

Tal como hemos mencionado, las relaciones de poder se transforman, aunque siempre hay una que tiene mayor preponderancia que la otra. Es decir, no se dan siempre de manera estática, sino que van mutando, son relaciones de fuerza, por lo tanto, siempre reversibles. No hay una que triunfe por completo y cuya denominación sea imposible de eludir. El poder se da de manera circular. Por ese motivo en el funcionamiento de una sociedad se debe comprender en su doble dimensión: desde su producción y desde su reproducción.[127]

Para comprender como los personajes estudiados en este ensayo fluctuan en el poder Jost nos invita a repensar la categoría de "*personaje*", aludiendo a que es un término engañoso y pareciera remitir a una unidad monolítica, de carácter homogéneo.[128] Sin embargo, eso no sucede con los protagonistas que analizamos aquí, de quienes podemos distinguir diferentes máscaras.

La primera de ellas es una **identidad profesional**: Todo personaje tiene una actividad que lo caracteriza. En este punto, los malos son diferentes de los demás, su verdadera ocupación está enmascarada. Walter en un comienzo se desempeña como profesor de química y empleado de un lavadero de autos. Finalmente termina justificando sus ingresos cuando compra el mismo lavadero de autos junto a Skyler. Gus Fring era dueño de "Los Pollos Hermanos", una cadena de restaurantes de comida rápida especializada en pollo frito, con 14 sucursales ubicados en el sur oeste de Estados Unidos, detrás de la cual se escondía una de las mayores redes de narcotráfico.

Por su parte, Frank dentro del Parlamento se muestra como un buen jefe, interesado por sus empleados y que vela por los valores de la Nación. Sin embargo, su objetivo va más allá de eso y arma estrategias y alianzas a escondidas.

La segunda **identidad** es **familiar**. Existe una frontera muy clara entre los malos ordinarios por así decir, que tienen una familia y los "*súper malos*" que no tienen ningún lazo familiar conocido. El rol de la familia plantea Jost (2015), es clave en la sociedad estadounidense. En un país donde la noción de comunidad es el principio del fundamento de la democracia. La familia está en primer lugar. En Breaking Bad las escenas de desayuno son

[127] Verón, E. "*Semiosis de lo ideológico y del poder*". En Cursos y conferencias, Segunda época. 1984.
[128] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires,2015

muy frecuentes y marcan con el correr de las temporadas una degradación de los lazos familiares que percibimos inmediatamente.

Si bien House of Cards muestra menos escenas de desayuno, una imagen que tal vez se asemeja sucede por las noches cuando ambos se detienen a fumar en la ventana, repitiéndolo casi como un ritual. De todas formas, en ambas series se observa de forma repetitiva las pequeñeces de la vida cotidiana dejando ver la deriva de los sentimientos de estos personajes.

La tercera máscara es la personalidad del **héroe**. A diferencia de las anteriores, está es una composición compleja que resulta a la vez de su carácter, su sistema de valores y su ethos, es decir, cómo se presentan ante los otros, así como del objetivo que persiguen en la sociedad. Ahora bien, contrariamente a lo que hacen creer los resúmenes de las series, que fijan al héroe en una categorización rígida (egoísta, cínico, violento, mentiroso, etcétera), este evoluciona a lo largo de las temporadas y puede motivar su conducta en cada episodio.

De este modo, distinguiremos para ambas series estas dos masaras, la profesional y la personal, con el objetivo de explicar y ejemplificar la relación que mantienen los personajes principales con el poder y cómo estó los encamina a la personalidad del "*héroe*".

HOUSE OF CARDS: El poder de la manipulación.

Frank Underwood en el poder político

El protagonista construye minuciosamente su imagen pública y cuida cada detalle de la misma. Deja entrever que una de las cosas más importantes para él son las apariencias, y eso lo lleva a ser obsesivo hasta el menor detalle, incluso con su aspecto físico y en la forma de vestirse. No deja nada librado al azar.

Dentro del Parlamento se muestra como un político comprensivo, sensible, generoso, dispuesto a ayudar a los demás y que trabaja por el bien de la Nación. Sin embargo, en realidad lo hace por su propio beneficio y se lo dice al espectador constantemente cuando rompe con la cuarta pared y se sincera.

"*La política es para él el medio para acumular poder: no es el dinero lo que Frank busca, no es el lujo, lo suyo es la desesperación divina por estar cada vez más arriba, una vocación casi monárquica, una desesperada necesidad de tener el mundo a sus pies*".[129]

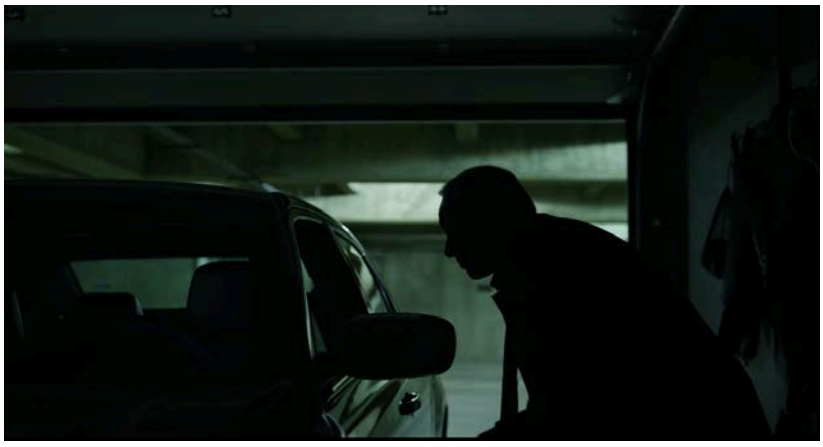
Desde el momento en que no es nombrado Jefe de Estado, al comienzo de la serie, Frank comienza a trazar redes que lo ayudarán a alcanzar su objetivo. Al principio se puede

[129] "*Frank Underwood, un villano fascinante y obsesionado por el juego del poder"* La Nación, 2015. (Consultado Enero 2018).
Web: http://www.lanacion.com.ar/1769829-frank-underwood-un-villano-fascinante-y-obsesionado-por-el-juego-del-poder

especular que actúa en busca de venganza, pero luego se deja entrever que su único objetivo es obtener más poder. Frank no consigue el puesto, pero se las arregla para usar sus influencias y que asuma quien él desea, Catherine Durant, una de las personas más allegadas que tiene en el Congreso. De esta forma se encarga de ponerla en una posición de "deber favores", los cuales se irá cobrando luego. Aquí podemos identificar un tipo de manipulación por parte del protagonista que luego se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la serie.

Otro caso que pone en evidencia el ejercicio de la manipulación por parte de Underwood, lo podemos citar en la primera temporada con el diputado Peter Russo. Frank conoce su adicción a las bebidas y lo usa a su favor. La relación se basa en constantes chantajes por parte de Underwood que tienen como fin único conseguir el puesto de Vicepresidente. Frank conoce su adicción a las bebidas y lo usa a su favor. En un primer momento lo ayuda cuando es detenido por manejar alcoholizado en compañía de una prostituta (Rachel Posner) haciéndose cargo de su fianza y de tapar todo para que no se sepa y devenga en un escándalo, pero después utiliza esto para chantajearlo. Si bien en un comienzo le hace creer que lo hace con el fin de ayudarlo, luego se lo hace padecer a lo largo de toda la temporada. Un ejemplo de ellos es cuando lo obliga a cerrar un astillero en el distrito dejando a 12.000 trabajadores en la calle. Esta situación repercute negativamente en toda Pensilvania oponiéndose a Russo, quien se deprime y retoma sus viejos hábitos con el alcohol y las drogas. [130]

El costo lo pagá Russo con su muerte, ya que termina asfixiado en su propio auto, luego de que Frank plantará todo de forma que parezca un suicidio, cuando en realidad es él quien lo mata.[131]



Frank se retira del estacionamiento de Peter Russo luego de limpiar todas las huellas - Capitulo 11

[130] Ver Anexo – Capitulo 10
[131] Ver Anexo – Capitulo 11

Continuando con el ejemplo, podemos identificar otro patrón de conducta de Frank al establecer una analogía entre el perro muerto en el primer episodio y las muertes de Peter y Zoe. En ese primer episodio Frank deja en claro que no le gustan las cosas inútiles, que hay que acabar con el dolor y el sufrimiento de manera rápida. Eso es lo que podemos observar, tal como describimos anteriormente, hacia el final de la temporada cuando se lo hace a Peter: lo utiliza mientras le sirve para lograr sus objetivos y lo ayuda a ganar más poder. En el momento en que ya no le es útil y no lo favorece, decide matarlo. Lo mismo ocurre con Zoe en la segunda temporada, en cuanto sospecha que Frank estuvo involucrado en la muerte de Russo, termina arrojándola a las vías del subterráneo.[132]

Zoe Barnes es arrogada a las vias del subterraneo por Frank Underwood – Capitulo 14

En lo que respecta a su matrimonio con Claire, en la esfera pública dan una imagen de pareja perfecta. Durante las primeras 3 temporadas ella se deja ver como la primera dama ideal: siempre elegante al lado de su marido y colaborando en sus planes.

En este caso el matrimonio funciona como parte de una estrategia para alcanzar poder y ambos lo utilizan como recurso en sus campañas políticas. Ellos confían el uno en el otro, poseen metas parecidas, saben cuáles son sus prioridades, se apoyan mutuamente y trabajan codo a codo. Para ellos el enemigo siempre es externo. Podemos identificar una escena típica de House of Cards, en que se los muestra fumando en la ventana previo a irse a dormir, mientras conversan acerca de futuras estrategias.

[132] Rossiter L. "*Switching screens: an exploration of how House of Cards and Scandal represents shifting strategies in television*". Diciembre, 2014.

Claire y Frank fumando en la ventana. Escena que se reptite a lo largo de la serie.

De este modo, concluimos en que "*Frank y Claire funcionan como un pacto de dos países aliados. Cada uno tiene su agenda, sus objetivos y sus deseos. Pero los errores de cada uno son responsabilidad de cada uno y los afecta a ambos*".[133] De hecho, ella se lo reprocha al comienzo de la primera temporada, cuando él no le cuenta que no ha sido elegido Secretario de Estado: *"Esto me afecta a mi también, Francis. Y no es por el dinero. Es que hacemos las cosas juntos. Cuando no me involucras, estamos en caída libre".*

Lo mismo sucede a la inversa, en el momento en que sale a la luz una relación extramatrimonial que Claire mantuvo por años, con el fotógrafo Adam Galloway, Frank (quién estaba al tanto de la relación) se encarga de taparlo y le pide Claire que "arregle" sus asuntos para que no influya en su carrera política.

El matrimonio a la luz pública funciona como un engranaje de relojería, incluso cuando los protagonistas no pueden ni siquiera hablarse entre sí. El último capítulo de la tercera temporada finaliza con Claire abandonando a Frank en medio de la campaña: *"Cuando perdamos por tu culpa no va a haber nada. No va a haber plan. Solo seremos esposos"* y *"Sin mí no sos nada"*, son alguna de las frases que utiliza ella. Luego, Frank la toma del cuello y le ordena: *"Vas a sonreír y vas a estar conmigo en el escenario y vas a ser la primera dama"*.

Por su parte, Frank sabe la importancia que tiene la figura de la primera dama dentro de la campaña electoral y no puede permitir una ruptura en su matrimonio en medio de la misma, porque podría costarle una derrota. En especial con los valores que transmite el partido y lo conservador de la sociedad estadounidense, la cual espera que siempre el candidato esté acompañado por su esposa: "*la perfecta señora americana y el perfecto celofán de un matrimonio de lobby*".[134]

[133] Molinari, C. "*Aprendiendo a amar con 'House of Cards*'", 2016. (Consultado Enero 2018). Web: http://www.yorokobu.es/amor-en-house-of-cards/
[134] "*House of Cards: historia de un matrimonio*", Jot Down.

Frank Underwood: la máscara de la privacidad.

Tal como hemos desarrollado en el apartado anterior, hay una sola persona que lo acompaña en este tránsito al poder infinito, su hermosa esposa Claire, "*tan fría y distante como él y con las mismas ansias de llevarse todo por delante*".[135] Una de las primeras veces que Frank Underwood rompió la cuarta pared, lo hizo para referirse a ella: *"Amo a esa mujer. La amo más de lo que los tiburones aman la sangre"*.

Esto nos permite suponer que Frank y Claire son una pareja utilitarista con reglas claras desde el principio: *"lo que yo hago por ti, luego tú lo tienes que hacer por mí"*, fueron los votos de Frank cuando contrajeron matrimonio. Ambos apalancan su carrera en el otro.

En el orden de lo personal, como parte de su plan Frank y Claire han decidido no tener hijos: "*Claire, si todo lo que quieres es felicidad, di que no*", dijo Frank, "*no te voy a dar un par de hijos y contar los días hasta que nos retiremos. Te prometo libertad de eso. Te prometo que nunca estarás aburrida*".

La autora Hanna Rosin escribió sobre ello: *"¿Qué significa esta promesa en su matrimonio? Claire y Frank operan como una unidad letal, pero siempre puedes ver las partes separadas de la máquina"*, señala, *"se sostienen separados, y comprendiéndose mutuamente"*.

Sin embargo, esto no excluye el aspecto amoroso de la relación. Rosin añade que "*vivimos en una época en la que los matrimonios de las élites educadas operan como asociaciones de iguales, cercanas y exitosas*", y los describe como "*matrimonios de compañía*", poniendo como ejemplo a los Obama y los Clinton.[136]

Con respecto a la exclusividad en la pareja, las infidelidades son recurrentes en el matrimonio y están blanqueadas. Por su parte ella mantiene un amorío con el fotógrafo Adam Galloway: llamadas telefónicas a medianoche, viajes a Nueva York, y encuentros en secreto. El por su lado se acuesta con la joven periodista Zoe Barnes dentro de una relación de mutua conveniencia.

Lo radical aquí es el grado de confianza. "*Con Francis nos contamos todo* -le dice Claire a la periodista del Washington Herald-, *¿creías que no sabía lo de ustedes?"*. Algo similar sucede en un altercado con el fotógrafo, quien se impone y le grita a Frank: *"¿Qué sabe usted*

Web: http://www.jotdown.es/2015/03/house-of-cards-historia-de-un-matrimonio/

[135] "*Frank Underwood, un villano fascinante y obsesionado por el juego del poder*" La Nación, 2015. (Consultado Enero 2018).
Web:http://www.lanacion.com.ar/1769829-frank-underwood-un-villano-fascinante-y-obsesionado-por-el-juego-del-poder

[136] "*El amor en tiempos de House of Cards*". Reporte Indigo,2014. (Consultado Enero 2018).
Web: https://www.reporteindigo.com/piensa/el-amor-en-tiempos-de-house-cards/

del amor?". Francis suspira, se agacha, lo mira a los ojos y luego de un segundo de tensión dice: *"Vos no sos nada al lado de la historia que Claire y yo tenemos".*

Finalmente, nos parece importantes recalcar que el sexo en House of Cards no es algo que sucede explícitamente entre ellos - exceptuando una ocasión en que Claire aprovecha un momento de vulnerabilidad de Frank- como si con otras personas. De hecho, a lo largo de la serie la sexualidad de Frank es ambigua. No solo por el trio con Meechum, su guardaespaldas, sino que también tuvo un amorío con un amigo durante la universidad. Claire sabe de esto y acompaña en silencio.

Por su parte, en el orden de lo profesional, a medida que se desarrolla la serie podemos notar que se acentúa la disputa por el poder en la pareja. En las primeras temporadas ambos son fuertes en cada uno de sus ámbitos: él en la política y ella en la ONG, así como también en la ONU. No los une solo una relación amorosa, sino que simulan actuar como socios. Sin embargo, reconocemos como punto de ruptura el momento en que se mudan a la Casa Blanca y las esferas de ambos comienzan a mezclarse. Frente a esto, Frank afirma *"estoy durmiendo con el enemigo".*

Frank no duda un instante cada vez que se trata de ayudar a Claire, a menos que infiera en sus intereses personales, como se verá a partir de la tercera temporada. Podemos citar como ejemplo cuando a ella le cierran las puertas del hotel donde se iba a realizar un evento para recaudar fondos para su ONG, a causa del conflicto docente en el que Frank estaba inmerso. Al enterarse de la situación, el diputado ordenó a toda su gente a trabajar en eso y consiguió llevar a cabo la velada de todas maneras. Sin embargo, en la tercera temporada se produce una ruptura en cuanto los intereses de Frank se ponen en riesgo, acentuándose aún más en la cuarta. Claire decide presentarse como candidata al Congreso por el distrito de Dallas, Frank, quien estaba en contra, promete no sabotear su campaña, pero luego respalda públicamente a Celia, la otra candidata. Este será el comienzo de una de las mayores crisis, hasta el momento, del matrimonio presidencial.

BREAKING BAD: El poder de la violencia.

Walter White, vida pública y familiar.

Al comienzo de la serie el personaje principal se muestra sumiso y conservador dentro del ámbito familiar, en gran medida debido a la relación castrante que mantiene con su esposa Skyler.[137] Esto se refleja durante la primera temporada en las cuales se deja ver que Skyler es la que manda: decide que hay que comer y que no, le recrimina la hora a la que sale del empleo, controla los gastos y le cuestiona a Walter la mayoría de las cosas que hace. Es ella quien ordena la dinámica de la familia, mientras que Walter acata, no siempre por estar de acuerdo, sino que más bien por huir de cualquier posible conflicto. De este modo, planteamos que Skyler actúa más bien como una madre que como una esposa. Cuando cree que Jesse le está vendiendo marihuana a Walter, va a visitarlo a su casa y lo amenaza para que deje de hacerlo: *"Mi cuñado es agente de la DEA y no dudare en contarle todo. no le vendas más marihuana a mi esposo. No llames a mi casa otra vez. Aléjate de él o lo lamentarás"*. Jesse acata sin decir nada, pero cuando lo ve a Walter más tarde lo increpa y le dice irónicamente: *"Bien qué lleva usted los pantalones en la familia".*

Asimismo, reconocemos que estas características de personalidad las traslada a sus dos empleos, en donde no es respetado ni por sus alumnos ni por su jefe.

Establecemos un primer punto de quiebre al momento que Walter entra en el submundo de la droga y esto lo obliga a llevar una doble vida frente a su mujer embarazada, y su hijo adolescente. Como consecuencia de su diagnóstico terminal, decide convertirse en cocinero de metanfetamina. Encuentra así la justificación para sus actos delictivos: todo lo hace para garantizar el futuro económico de su familia cuando él haya muerto.

Walter actúa en todo momento condicionado por los valores asociados al modelo de masculinidad tradicional: cuyo papel primordial es mantener económicamente a su familia. De hecho, Gus Fring utiliza este argumento para convencerlo de que continúe en el negocio: "*El hombre provee [a su familia]. Y lo hace incluso cuando no lo aprecian, no lo respetan, o incluso cuando no lo aman. Él simplemente aguanta y provee. Porque es un hombre*" (05x03).[138]

Cómo consecuencia de la elección de Walter de involucrarse en el narcotráfico, se desencadena una crisis matrimonial, sin embargo, Skyler nunca se anima a separarse. La imagen familiar y lo que puedan llegar a pensar los demás la aterra tanto que es incapaz de

[137] "Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.

[138] "*Breaking Bad: El hombre dispuesto a todo por proveer a su familia*", June Fernández, 2013. (Consultado Enero 2018).
Web:https://generoneutro.wordpress.com/2013/05/10/breaking-bad-el-hombre-dispuesto-a-todo-por-proveer-a-su-familia-2/

abandonar a Walter. No puede permitir que su familia se derrumbe si la actividad de Walter sale a la luz.

A pesar de esto, Skyler no se permite estar por fuera de los negocios de Walter, tal es así como ella decidirá cómo lavar el dinero: compran el lavadero de autos donde antiguamente trabajaba Walter. De este modo, conforman una asociación, más que un matrimonio: ella lavaba el dinero de la metanfetamina que él cocina. *"Alguien tiene que proteger a esta familia del hombre que protege a esta familia"*, sentenciará Skyler al final de la cuarta temporada.

Sklyer a lo largo de las temporadas cuestiona el accionar de Walter, pero nunca deja de formar parte de éste, aun cuando teme por sus hijos. Por su parte, Walter mantiene alejada a su familia lo más que puede del mundo del narcotráfico. Es decir, el personaje tiene como característica el proteger a su familia, ante todo. Un ejemplo de ellos se puede situar cuando Hank descubre que Walter es Heisenberg y este último obliga a su mujer a filmar un video para la policía desligando de toda responsabilidad. Incluso cuando él, los rusos y Hank se encuentran en el desierto, les ruega que no le disparen a Hank "*por ser familia*".

Walter White, la vida como Heisenberg.

La transformación de Walter a Heisenberg se da de forma paulatina. Walter acostumbrado al rol pasivo que ocupaba en sus ámbitos cotidianos, no sabe hasta dónde es capaz de llegar.

Como ya hemos mencionado, el nacimiento de Heisenberg lo podemos ubicar en el capítulo *Crazy Handful of Nothin'* (01x06).[139] Aquí se produce un punto de inflexión y un cambio en la conducta porque comienza a notar que puede imponerse sobre este tipo de personas y que es respetado.

Walter luego de arrogar un explosivo en la casa de un daler que golpeo a Jesse – Capitulo (01x06) *Crazy Handful of Nothin'*

[139] Ver Anexo – Capitulo *Crazy Handful of Nothin'*

Un elemento característico de Heisenberg será un sombrero negro de ala corta que portará a lo largo de toda la serie y se transformará en un icono del personaje.

Tal como establecimos anteriormente, el mundo del narcotráfico se rige en base a la violencia. Por ello consideramos que una forma de medir el ascenso de Walter es a través de los asesinatos que cometió, o los enemigos que se "*cargó*".

De este modo, Heisenberg tiene aliados y enemigos que en todo momento se invierten, y no teme en matarlos cuando cree que su propia vida está en peligro: la lista comienza con Crazy 8 y Tuco Salamanca, y sigue con Jane, Gale y Gus. Es decir, en cuanto aparece una amenaza para su negocio, no duda en deshacerse de la misma. Un ejemplo de esto es Jane, la novia de Jesse. La escena de Walter parado al lado de la cama de Jesse observando como Jane muere ahogada por su propio vómito, no hace más que confirmar eso.

A eso se le suman las continuas manipulaciones a las que Walter somete a Jesse, además de hundirlo en la desesperanza, sirven para dar idea de la maldad que Walter es capaz de provocar con tal de conseguir sus objetivos. El hecho de que Walter traicione a alguien con el que tiene una relación afectiva, permite dimensionar lo vil de sus decisiones[140].

A su vez, podemos identificar un punto de inflexión dentro de la serie en el cual Heisenberg comienza a devorarse a Walter y es casi imposible diferenciarlos en la vida cotidiana. "*No estoy en peligro Skyler, yo soy el peligro. Si llaman a la puerta de un hombre y le disparan, ¿Piensas que ese seré yo? ¡No! Yo soy el que llama"*, le grita irritado a Skyler luego de que ella le exprese el miedo que tenía por su familia.

Otro ejemplo lo podemos situar en el momento que se conoce la muerte de Gus públicamente, Walter llama a Skyler en casa de Hank, donde todos están mirando las noticias y conversando acerca de la explosión en Casa Tranquila, la residencia donde se encontraba Hector Salamanca. *"Se ha acabado"* le dice Walt, *"Estamos a salvo".* Skyler le pregunta por lo ocurrido. *"He ganado"* afirma Walter.

Una vez muerto Gus, asume el papel de patrón, sin él ha llegado al pico máximo de poder. Primero cambia su automóvil y es que, en este punto, no basta con ser malo, también hace falta que los demás lo crean. El cambio de vehículo es un primer paso, también hace falta mostrar a quienes pelean en el mismo terreno quien es el amo exhibiendo esos signos de poder.

Cuando Walter White ya casi no existe, quien queda es un hombre sin miedo, que mueve sus fichas con calma y habla pausadamente, como tentando a la muerte. Todos, por el

[140] "Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.

contrario, le temen, y lo conocen sin haberlo visto[141]. Asimismo, en esta instancia busca reafirmarse frente a la mirada de sus colegas y enemigos. Una de las escenas más significativas de la serie sucede en el desierto cuando reúne al capo de Arizona, quien parece un hombre temerario, sin embargo, se llena de miedo en el momento en que Heisenberg lo provoca gritando varias veces: *"Di mi nombre (Say my name)"*, hasta que finalmente responde: *"Heisenberg"*.

Saber es poder

Las relaciones de poder atraviesan el cuerpo disciplinario y disciplinado, generando relaciones sociales que se constituyen por la circulación de discursos. Foucault explica en su texto "*Vigilar y Castigar*"[142] que el *"poder produce saber […]; que poder y saber se implican directamente el uno al otro, que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder"* (Foucault, 1975: 34-35).

Esta relación entre saber y poder nos permite preguntarnos ¿qué importancia tiene el saber en el universo ficcional de House of Cards y Breaking Bad?

En el caso de Breaking Bad, consideramos importante destacar que, desde nuestra perspectiva, el poder de Heisenberg radica en que posee el conocimiento real y tangible de la química. Esto es lo que le permite, en primer lugar, destacarse por encima de los demás productores de metanfetamina, quienes como Jesse Pinkman cocinan sin interrogarse por las propiedades de los materiales o las opciones para mejorar el producto. La meta azul de Walter llega a ser la mejor del mercado gracias a su saber, a su condición de científico y a su obsesión por un trabajo bien hecho. Es esta misma capacidad la que lo salva de ser asesinado en varias oportunidades. Al ser el único que sabía cómo se producía "*el cristal azul*", nadie se atrevía a deshacerse de Walter sin antes tener un sucesor. Es por esto que, por ejemplo, en la temporada 3, Gus Fring intenta, sin éxito, que otros memoricen la receta para así poder matarlo.

Frente a esto Jost explica que: "*la producción de drogas es para él ante todo una conquista del poder simbólico. Su actividad se presenta como una revancha de una primera inclusión en el mundo capitalista de la que no supo sacar provecho. Esta sed de ascenso social por todos los medios ya sea mediante el terror o el dinero que acumula, es en primer lugar la*

[141] "*La transformación de Walter White a Heisenberg en Breaking Bad*". Revista Cromos, 2013. (Consultado Enero 2018).
Web: https://cromos.elespectador.com/actualidad/articulo-148478-los-seis-momentos-van-de-walter-white-a-heisenberg
[142] Foucault, M "*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*". Francia, 1975

revancha de un discreto profesor de colegio que lamenta no haber sabido ser, en el momento justo, el hombre indicado"[143].

Por su parte, en House of Cards, hay un elemento muy importante en la relación de poder y saber: los medios de comunicación. Si bien existen numerosos estudios acerca de la prensa y la política, proponemos pensar esta relación presente en la serie desde dos perspectivas: por un lado, puede ser una excelente herramienta de poder, pero por el otro, puede acarrear graves consecuencias.

El primer hecho interesante de análisis es el nombramiento de Catherine Durant como Secretaria de Estado, el cual ya mencionamos que fue orquestado por Frank, gracias a una operación de prensa. A partir de aquí aparece un personaje, cuyo trabajo será de vital importancia y repercutirá a lo largo de toda la serie: Zoe Barnes.

Frank y Zoe entablan una relación que es de todo, menos amorosa. Frank no hace nada que no le parezca útil y racional. Él la va a utilizar para llevar a cabo sus planes y cumplir sus metas y ella irá mejorando su posición a partir de su sociedad con Frank.

Todos sus encuentros sexuales son para la conveniencia de ambos y es un ejemplo de la erótica del poder[144]. Él consigue destruir a sus enemigos a base de portadas mientras que ella consigue noticias exclusivas que la ayudan a hacer carrera dentro del mundo del periodismo[145]. El sexo para Frank no es relevante sino tiene un fin que lo justifique. Underwood es consciente de que el sexo está presente en todo, es una debilidad y como ha dejado en claro varias veces, no se permite que las debilidades formen parte de su carácter. Él mismo le dice a Zoe, parafraseando a Oscar Wilde que *"Todo tiene que ver con el sexo. Excepto el sexo: el sexo tiene que ver con el poder"*.

Durante las dos primeras temporadas, la relación entre el cuarto poder[146] y la política de Underwood es muy fuerte. Las operaciones de prensa, la manera en que se filtra la información, la relación con los periodistas son algunos de las formas a través de las cuales Frank impone su poder gracias al uso de la manipulación. Zoe, se transforma en la única

---

[143] Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*". Buenos Aires, 2015

[144] "La erótica del poder existe y está bien localizada para los especialistas en el comportamiento humano: lo que enamora es una idea, una proyección, unas expectativas que uno genera sobre el otro, un mundo que atrae porque desde él yo también puedo ser fuerte. Lo que atrae es una idea, las expectativas que uno proyecta sobre el otro, un mundo nuevo al que podemos acceder", *¿Funciona la erótica del poder?*. El País, 2017. (Consultado Febrero 2018) Web https://elpais.com/elpais/2017/11/05/eps/1509836710_150983.html

[145] "*Los periodistas en House of Cards o las marionetas de Frank Underwood*", Miquel Pellicer, 2014. Web: https://miquelpellicer.com/2014/05/periodismo-house-of-cards-frank-underwood-netflix-zoe-barnes/

[146] Este término se popularizó por el escritor y filósofo escocés, Thomas Carlyle, quien a mediados del siglo XIX dijo aquella expresión al político y escritor británico Edmund Burke, quien la pronunciaría en el debate de apertura de la Cámara de los Comunes del Reino Unido en 1787.Burke dijo que había tres poderes en el parlamento y señaló que en donde se sentaba la tribuna de la prensa era el "*cuarto poder*", el más importante de todos ellos. Carlyle, T. "Sartor Resartus",1834.

persona que tiene información inédita a la que nadie podía acceder y esto comienza a jugarle en contra. Todos aquellos que conocen algo que pueda poner en peligro la carrera de Frank Underwood son asesinados, y Zoe no será la excepción. Cuando la periodista empieza a sospechar que la muerte de Peter Russo no fue un accidente, Frank la arroja al metro. Mas adelante otros correrán la misma suerte: el escritor Tom Yates, amante de Claire, muere cuando el matrimonio considera que sabe demasiado.[147] LeAnn Harvey, asesora de campaña de Underwood en la cuarta temporada, tiene un trágico accidente de auto luego de entregar importante información sobre el matrimonio.

Con respecto a la relación que mantiene el gobierno, particularmente Frank Underwood, con los medios de comunicación lo que se busca es intentar reproducir que la realidad social en devenir existe *en* y *por* los medios informativos. Esto quiere decir que los hechos que componen esta realidad social no existen en tanto hechos sociales *antes* de que los medios los construyan. *Después* que los medios los han producido, en cambio, estos hechos tienen todo tipo de efectos: un gobierno toma tales o cuales decisiones; otro reacciona de tal o cual manera; ambos, por supuesto, utilizaran los medios para que sus actos se conviertan a su vez en acontecimientos sociales. [148]

El porqué del poder: El legado

El filósofo *Thomas Hobbes*, decía *"que la primera inclinación natural de toda la humanidad es un perpetuo e incansable deseo de conseguir poder, que sólo cesa con la muerte"***.** Algunos no se detienen ante nada ni nadie con tal de conseguirlo y lo convierten en el objetivo de su vida. Luego de analizar las relaciones de poder de ambas series podríamos creer que este pensamiento de Hobbes se podría ejemplificar casi a la perfección con Walter y Frank. Sin embargo, con el correr de las temporadas encontramos que, si algo que tienen en común los protagonistas de ambas series, es que en realidad utilizan el poder como medio para un fin, el poder es tan solo el motor que guía sus acciones y no un fin en sí mismo.

Sin embargo, podemos afirmar que los protagonistas buscan la construcción de un legado que perdure en el tiempo, y utilizan el poder como medio para conseguirlo. El objetivo que motiva a ambos es en realidad la trascendencia, el legado. Esa cosa material o inmaterial que se transmite de padres a hijos, de generación en generación[149], que trasciende más allá de la persona y como tal, aflige a los protagonistas a lo largo de casi todas las temporadas.

[147] Ver Anexo – Capitulo 64
[148] Verón, E.: "*Prefacio a la segunda edición*" en *Construir el acontecimiento: Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Agosto, 1987.
[149] Diccionario de Oxford, segunda edición; John Simpson and Edmund Weiner, Clarendon Press, 1989.

El hijo único de Frank y Claire.

"El 4 de julio ya no significa nada. Salchichas recocidas y fuegos artificiales que siempre te decepcionan. Banderas estadounidenses chiquitas hechas en china, agitadas por chicos de cinco años que preferirían jugar video juegos. Pero la fecha que importa es el tres de septiembre. Fue la fecha, tres décadas atrás, cuando un sureño de clase baja de Gaffney se casó con la debutante de Dallas. Y el eje de la tierra se corrió ese día, aunque ni ellos ni nosotros lo supimos en ese momento. Esta es la mujer que describe sus votos matrimoniales como mirar al vacío. Y un hombre que lleva su alianza como una marca de vergüenza, porque la debutante se merecía algo mejor. Pero ciertamente ¿qué más puede desear ella? Juntos reinan un imperio sin herederos. Su legado es su único hijo" Tom Yates[150].

En el caso de House of Cards, Frank se esforzará por la inmortalidad a través de sus palabras y sus acciones. Un ejemplo sucede cuando inaugura la biblioteca que lleva su nombre en The Sentinel, la academia militar a la que asistió.

Mientras que en el inicio de la temporada 3, el índice de aprobación de Frank está por los suelos, a él no parece importarle demasiado, ya que tiene el poder sobre el país, su objetivo inicial. Sin embargo, hacia el final del episodio, en una discusión con su esposa, dejan entrever que planean una postulación de Claire como candidata a la presidencia en el futuro. Reforzando aún más la idea de que el matrimonio funciona como una sociedad que planea cada movimiento de antemano.

Claire le remarca que no hay garantías de que Frank sea electo en las próximas elecciones y que deberá ser ella quien esté preparada para hacerlo, motivo por el cual necesita que la nominen para un cargo en la ONU.

***Claire**: ¿Qué pasa si pierdes?*

***Frank**: No seré un presidente sustituto, Claire. Ganare y dejare mi legado.*

***Claire**: Dejaremos, querrás decir.*

Durante esta temporada comienza a delinearse una ruptura en el matrimonio cuando los deseos de Claire y Frank comienzan a diferir y la pareja empieza a tener complicaciones. Sin embargo, el legado y la trascendencia es un objetivo común que los involucra a ambos. Un ejemplo de esto sucede luego de visitar el Memorial a Franklin D. Roosevelt y su esposa

[150] Fragmento del primer capítulo del libro de Tom Yates sobre el matrimonio Underwood. El escritor pretendía publicar una novela de ficción basada en su experiencia luego de convivir con el matrimonio en la Casa Blanca.

Eleanor Roosevelt[151]: Frank reflexiona y le expresa a su esposa que no pueden permitirse un muro entre ellos. El capítulo finaliza en una iglesia renovando sus votos matrimoniales.

Nunca cometas dos veces el mismo error

Por su parte, la posición de Walter es similar. Si bien en un principio el objetivo de la fabricación de drogas era conseguir los $737.000 dólares para costear su tratamiento, finalmente él mismo termina admitiendo que ni la droga ni el dinero le interesan, lo que cuenta para él es el imperio que desea construir. Esto es algo que sostiene a lo largo de la serie, sobre todo cuando se le cuestiona el porqué de su actividad clandestina.

En la última temporada, cuando Jesse decide abandonar el negocio, Walter le cuenta la historia de su salida de Grey Matter: vendió su potencial por $5.000 y ahora la empresa factura millones. Es entonces que le confiesa que no cambiará su porción de metilamina, porque no le interesa tanto el dinero como si dominar el mercado: *"Antes me has preguntado si estaba en el negocio de la metanfetamina o en el del dinero. No estoy en ninguno. Estoy en el negocio del imperio"* (08x06).

Pese a los valores arraigados que tenía Walter con respecto a la familia, finalmente le confiesa a Skyle los verdaderos motivos de su accionar, no era tanto por la familia sino más bien por una satisfacción personal: *"Lo hice por mí. Me gustó. Era bueno en ello. Me sentía verdaderamente vivo"* (16x05).

"Con quién crees que estás hablando en este momento? ¿Quién es el que crees que ves? ¿Sabes lo mucho que me hago en un año? Quiero decir, incluso si te lo dijera, no lo creerías. ¿Sabes lo que pasaría si de pronto me decido a dejar de ir al trabajo? Un negocio bastante grande que podría ser incluido en el Nasdaq bajaría. ¡Desaparece! Deja de existir sin mí", le reprocha a Skyler cuando esta le pide que abandone el negocio.

Finalmente, cuando muere Walter también lo hace su legado. Su muerte, al menos lo que podemos especular luego de finalizada la serie, significa la caída del imperio de la meta azul.

[151] La elección del monumento no es azarosa. Eleanor Roosevelt no solo fue primera dama de los Estados Unidos, también presidió la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas entre 1947 y 1951 y fue delegada en la Asamblea General de las Naciones Unidas entre 1946 y 1952. Está considerada como una de las líderes que más ha influido en el siglo XX.

CONCLUSIONES:

En una primera instancia nos hemos detenido en presentar y describir los cambios que han afectado a la televisión, tanto en soporte y dispositivo como en la producción de series, con el objetivo de señalar que desde hace décadas se dejó de pensar el proceso de comunicación como una simple operación de transmisión de un mensaje de un emisor a un receptor. Para en cambio, pensarla como un doble proceso: de producción y efecto de sentido. De este modo, la neotelevisión ha pasado del contrato al contacto. Mirar televisión dejó de ser un acto social, una operación de socialización y se convirtió en algo fundamentalmente individualista. El contrato emocional reposa ahora, sobre cada individuo.

Frente a la pregunta inicial, ¿qué sucede cuando los protagonistas son los malos pero producen admiración? podemos aseverar que el espectador tiene la necesidad de ponerse en el lugar de los personajes de diversas maneras: visuales, ideológicas y afectivas. Sin embargo, consideramos que es esta última, la vida privada y afectiva del personaje, lo que genera comprensión y atracción.

En estas series el espectador funciona con una doble identidad: el sujeto que se encuentra delante del aparato y el invitado, cómplice del personaje, es decir el que conoce los movimientos y participa como una especie de voyeur de la maldad. A su vez, ambas series están pensadas narrativa y estéticamente para lograr reforzar la empatía por parte del espectador, quien a pesar de saber todo lo que hacen los protagonistas, lo moralmente incorrectos y contradictorios que pueden llegar a ser, jamás deja de admirarlos.

Con respecto a la personalidad, Frank y Walter no son seres desprovistos de moral, siguen su propia lógica y podemos afirmar que ambas personalidades son corrompidas con el transcurso de las temporadas. Ambos personajes tienen varios puntos en común, como la necesidad de querer gobernar su propio universo, sin dejar que nada ni nadie lo destruya. Para ello, poco a poco lo van construyendo en base a una red de mentiras.

Según Jost, "*la mentira es la piedra angular de los guiones que ponen en escena personajes malos. No sólo porque tienen, en la mentalidad estadounidense, un puro valor de pecado, sino sobre todo porque es una fantástica máquina de inventar e incluir al espectador que aparece, como ya mencionamos, tomado como testigo*" (Jost, 2015). Por esta razón, a lo largo del trabajo intentamos demostrar el modo en que esta opera: mientras el protagonista engaña a sus conocidos, no engaña al espectador que participa de la confidencia.

Esta manera de construir la tensión narrativa, en la cual el ser moral y la identidad del espectador tienen intereses disonantes, es lo que lo apasiona. Algo en él desea ponerle fin a

las acciones, un trasfondo de moral lo hace condenarlo, pero además, algo le dice que es mejor que no suceda, así el relato puede continuar.

Quizá lo más difícil de analizar se sitúa en el terreno de lo moral. Al igual que Nietzsche, consideramos que los criterios morales occidentales fueron establecidos por los nobles en base a sus propias acciones y por lo tanto no existe un criterio moral único. Lo singular que encontramos en estas series es el hecho de pasearnos permanentemente por este péndulo moral en el que la torpeza, angustia, las vacilaciones, dudas y acciones de los personajes se vuelven difíciles de evaluar. Y se los juzga sin miramientos respecto a los medios empleados.

Lo que nos parece importante destacar es que no son seres amorales, sino que viven bajo una logica de moral propia, elaborada según su propia conveniencia y que en varias oportunidades los perturba. Tal como hemos planteado anteriormente no son series que relatan un cuento del mal triunfando sobre el bien, sino que dan cuenta de la lucha moral que guía las acciones de los personajes. Son series que narran la corrupción de la personalidad con el objetivo último que es la toma de poder.

Con respecto a esto, Foucault ha puesto de relieve la importancia que reviste el eje del goce. Para él, el poder no debe entenderse sólo como una ley que dice no. En cambio, el poder se acepta y se reproduce precisamente a raíz de sus dimensiones productivas, porque genera formas de conocimiento, discursos y, en especial, porque induce al placer. De este modo concluimos en que el apego del espectador se potencia porque existe cierto placer con el personaje y con la historia. Placer de ver al protagonista cumplir sus objetivos a pesar de sus actos decididamente criminales. La historia nos convoca a identificarnos con ellos y con la realización de sus tan altruistas proyectos, más allá de lo malo que sean. Además, pudimos distinguir en ambas series recursos narrativos propias que potencian esa admiración y apego por parte del espectador: la mirada a cámara y la acción inicial.

Consideramos que es momento de retomar otra de las preguntas que nos hicimos al comienzo de la investigación: ¿Qué es lo que motiva el proceso de transformación de estos personajes?, y nos parece pertinente afirmar que es el poder lo que los mueve.

Para comprender de qué modo se hace presente esto debemos en un primer momento situarnos en el territorio planteado en la ficción. Ambas series se contextualizan en Estados Unidos, y al ser contemporáneas nos permiten reflexionar acerca de cómo actuaría Frank como Presidente de la Nación frente a un narcotraficante como Walter White. De este modo, establecemos que estas series parten de escenarios opuestos, una refleja las problemáticas de la clase social trabajadora, y la otra de la gobernante. Asimismo, en caso de ser Frank el que hubiese sigo diagnosticado con cáncer, por su condición de clase poseería, probablemente, un seguro médico para afrontar el tratamiento.

A su vez, la diferencia de clase los obliga a moverse en territorios distintos, por lo tanto, la corrupción de la personalidad ocurre también de manera diferente. En Breaking Bad, en un comienzo no hay aspiración de poder, sino que se da en un contexto de supervivencia muy fuerte que crece al ritmo de la privación de una necesidad que es la cura del cáncer. La construcción como personaje poderoso se logra como consecuencia de poder costear el tratamiento contra su enfermedad y también asegurar el futuro económico de su familia. Lo opuesto sucede en House of Cards, ya que está presente desde un comienzo la ambición por el poder, por gobernar y ser Presidente del país.

Además, notamos que las series parten de un concepto de familia opuesto. Nos encontramos con que en House of Cards solo está formado por el matrimonio, no hay una red. En cambio, en Breaking Bad la familia ocupa un lugar preponderante. Debemos destacar el rol que cumple cada uno de los integrantes y cómo eso influyó en el actuar del protagonista y su fluctuación en el poder. En particular la relación que mantenía con Hank, quien al comienzo de la serie tenía más poder que el propio protagonista.

Queremos también dar cuenta de que el poder en ambas series se representa en la figura del hombre. Es decir, tienen en común el hecho de que el poder se inicie en los protagonistas masculinos y no en las mujeres coprotagonistas.

Como consecuencia de esto, definimos dos formas distintas de toma el poder. Uno es en el hacer, en el oficio del hacer. Es decir, Walter se construye como hombre de poder por su conocimiento y su capacidad de cómo transformarlo en materia. Eso es lo que le permite controlar todo el mercado. La otra forma refiere a los personajes que están insertos en la red de poder, como el caso de Frank Underwood. Con respecto a esto hemos observado que, tal vez por su condición de clase, Walter White expone y pone mucho más su cuerpo que Frank. Este último se centra en cambio, en especular y diagramar los planes que llevará a cabo. Sin embargo, podemos distinguir momentos en los que la pasión le gana y saltar al "*hacer*", es decir, los lleva adelante el mismo. Los asesinatos que el mismo comete lo llevan a poner en riesgo su posición. Por este motivo, nos encontramos que en ambas series los protagonistas construyen el poder de manera diferente. En una de ellas, los personajes lo hacen exponiéndose, violando la legalidad, poniendo en riesgo su trabajo y su familia. Mientras que en la otra, el punto de partida es opuesto. El protagonista está en la cima de poder, pero logra romper con eso y bajar al campo de acción.

De este modo, en esta búsqueda de acumulación de poder cada uno de los protagonistas arma su propia red y conoce gente nueva que opera en ello. Sin embargo, los personajes que acompañan la suma de poder terminan siempre en desventaja y pagando los costos con su cuerpo. El ejemplo de esto son Doug Stamper y Jesse Pinkman, quienes a lo

largo de las temporadas nunca logran estar al mismo nivel que los protagonistas. En el caso de Doug, su sentido de identidad depende siempre de ser la mano derecha de Frank y servirle en todo lo que necesite sin importar los riesgos. Hasta le ofreció donar su hígado para que esté pudiese ser trasplantado luego de sufrir un ataque. También soporto un accidente que lo dejo con un fuerte daño cerebral a causa de proteger a Underwood.

Asimismo, al concluir este ensayo se nos presentaron nuevos interrogantes. Uno de ellos es: ¿Cuáles son los costos que debieron pagar los protagonistas por lograr ese poder? Es decir, ambos lo logran, pero a causa de qué. En primer lugar, pudimos observar que si bien para Walter White el punto neurálgico era su familia, terminó solo. El costo que tuvo que pagar por llegar a la cima del poder, fue la soledad y en consecuencia la pérdida de su familia. En los últimos capítulos se puede visualizar esto en forma ascendente: el rechazo de su hijo menor, la muerte de Hank, y cómo termina pagándole a su cuidador para que pase más tiempo con él y no así estar solo. Asimismo, esa construcción de poder no frenó la muerte. Es decir, llega a la cima, pero termina pagando con su cuerpo. Cabe aclarar que esto se da en tanto entendemos que Walter muere luego de que recibe un tiro en la zona abdominal, sin embargo, la escena final solo muestra el cuerpo cayendo lentamente al piso y la policía entrando al lugar.

En relación con Frank, notamos que comienza un descenso en su relación con el poder, al mismo tiempo que se da el ascenso de Clarie. Además, comienza a romper el esquema que propusimos anteriormente con más frecuencia. Es decir, deja el lugar de estratega para accionar por sus propios medios, lo que implica una mayor exposición y un riesgo frente a ese poder conseguido. De este modo, afirmamos que el personaje que más pierde es el que tiene menos recursos. Walter siempre está en desventaja frente a Frank Underwood.

En lo que respecta al poder, lo entendemos como un entramado que cruza los vínculos y actos de los protagonistas analizados. Las relaciones de poder aquí presentes son operaciones productivas, a través de las cuales los personajes fluctúan. Y donde a veces es necesario detenerse para reacondicionar las posiciones.

Frank y Walter son personajes poderosos porque dentro de su universo, supieron jugar. Por el lado de Frank, el personaje comprende a la perfección que la política se trata de negociar constantemente con el fin de conseguir lo que se quiere, sin importar lo que deba hacer para conseguirlo. Frank se mueve por incentivos personales y egoístas, y utiliza toda la estructura del congreso para desestabilizar el equilibrio del partido, él busca el poder por encima de todo[152]. *"El poder es como los bienes raíces, todo es sobre ubicación, ubicación,*

[152]Vargas, N. Politóloga fundación Paz y Reconciliación.
Web: https://www.larepublica.co/ocio/las-10-reglas-de-poder-de-frank-underwood-2225046

ubicación. Mientras más cerca estés a la fuente, el valor de tu propiedad será más alto", afirma durante la primera temporada.

Por último, quisiéramos concluir en que ambas series construyen un verosímil de villano diferente. Consideramos que narrativamente es esto lo que hace que sean productos con un alto grado de impacto. A lo largo del presente ensayo intentamos dar cuenta del modo en que se produce esta ruptura y cómo se incluye dentro de un nuevo paradigma que a su vez viene acompañado de un nuevo modo de consumo: el streaming.

A su vez, esta nueva etapa exige de personajes que narrativamente estén a la altura de este cambio. Casi ninguna de las series producidas luego de Breaking Bad y House of Cards quedaron exentas. El público busca historias de personajes que no necesariamente hagan el bien. En cambio, prefieren que se pongan sobre la mesa problemáticas "más reales" con personajes que van más allá de lo que se espera. Series como Dexter, Homeland, e incluso las españolas La Casa de Papel y Vis a Vis ponen en evidencia protagonistas que se destacan por cometer algún tipo de delito. Lo que nos genera adicción es la necesidad de ver como se rompen las barreras estipuladas.

Lo fundamental en estas series, no es como Walter o Frank justifican sus actos frente a los otros, o frente a sí mismos, sino las motivaciones que los llevan a cometerlos. Tienen una responsabilidad moral creada por ellos mismos que es más importante que los estándares morales de la sociedad. Asimismo, no debemos creer que la adhesión a un personaje o la proyección en él es incondicional y total. En cambio, va fluctuando.

Es esta característica lo que nos atrae de los personajes. Porque en estas series, el conflicto nace de las consecuencias de vivir en una sociedad marcada por ciertos patrones que los protagonistas rompen constantemente. Por consiguiente, estas historias nos invitan todo el tiempo a preguntarnos si realmente los personajes son malos o simplemente no tuvieron alternativa para actuar de otra forma dentro de los entornos en los que se vieron obligados a intervenir. Sucede que cómo analistas, y en parte espectadoras, podemos comprenderlos hasta un cierto punto sin necesariamente aprobarlo todo. Es importante destacar que depende de la capacidad de la serie, el modo en que pone en jaque nuestro propio sistema de valores obligando a cuestionarnos incansablemente *¿qué haría yo en su lugar*?

ANEXO

Condiciones de Reconocimiento

Establecemos que nada sucede por fuera de lo discursivo. La sociedad se apropia de estos nuevos malos, y tanto de un lado como del otro de la semiosis, tenemos siempre discursos cargados de sentido.

Con respecto a House of Cards, generó un gran efecto de sentido en la política argentina. Alguno de los ejemplos más relevante que podemos citar tienen lugar en el momento en que el protagonista le dedicó desde su cuenta de Twiter ficticia, un *tweet* a la ex presidenta Cristina Fernández de Kirchner en el contexto de la muerte del fiscal Alberto Nisman:

"@.CFKArgentina, Si no te importa, estoy trabajando en este lado de la calle", aunque se utiliza un punto entre el @ y las primeras siglas como para dejar en claro que está expresado en un contexto "sin seriedad". Esto se debió a la cantidad de fanáticos argentinos que tras la muerte de Nisman trazaron paralelismos con la serie.

Lo mismo sucedió en diciembre de 2015, cuando aprovechando las burlas que sufría en las redes sociales Federico Pinedo, a causa de quedar como responsable del ejercicio del Poder Ejecutivo durante pocas horas, desde la cuenta oficial de Twitter de House of Card le dedicaron el siguiente mensaje: *"@PinedoFederico Tu presidencia fue la más perfecta en la historia de la democracia. Espero tener tu apoyo el #4M"*. A lo que Pinedo respondió: *"Gracias Frank. Tenemos diferencias de metodología política. Trabajaremos juntos x la paz y la prosperidad de nuestros pueblos"*

En este sentido, Netflix no es ajeno a la repercusión que tiene la serie en sus espectadores y lo utiliza a su favor creando continuamente lazos entre la realidad y la ficción, produciendo discursos en reconocimiento. En una charla organizada por la embajada estadounidense en Argentina, la guionista Laura Eason afirmó: *"Buscamos llevar House of Cards un paso más allá para seguir impactando al espectador"*

Al respecto para promocionar su segunda temporada en 2017 realizaron un video con los logros de Frank Underwood bajo un lema muy similar al que utilizó Carlos Menem en la campaña presidencial de 1999: "Frank lo hizo". Un día después aparecieron en varias paredes de esquinas del barrio de Palermo diversos graffitis diseñados con la típica tipografía en blanco y celeste que usan los políticos locales, pero en este caso promocionado al protagonista de la serie y a su esposa Claire: "Vota Underwood". Otro dicurso en reconocimeinto lo ubicamos cuanto se popularizó el audio de Cristina Fernández de Kirchner a Oscar Parrilli. Desde la cuenta oficial de Netflix Latinoamérica postearon un "gif" en el que se observa a Frank

Underwood enviando un mensaje de voz acompañado de la leyenda: *"Yo, Frank, pelotudo"*, haciendo alusión al audio original: *"Soy yo, Cristina, ¡pelotudo!"*.

Por el lado de Breaking Bad, esta serie también ha tenido mucha presencia en redes sociales. En 2014, ha encabezado la lista de mayor presencia en Twitter.

Breaking bad ha sido, además, una fuente inagotable de inspiración. Hay cientos de bares alrededor del mundo tematizados en la serie. En Argentina podemos encontrarlos desde, Heisenburger en el barrio porteño de Palermo, hasta Walter White, en la provincia de Tucumán.

Otras series también la han tomado como referencia. Signos, el unitario producido por Pol-ka en 2015, la homenajea, tanto en con sus gráficas publicitarias como en el parecido físico que tiene, el protagonista, interpretado por Julio Chávez, con Walter White.

Sinopsis:

- **BREAKING BAD**

Temporada 1

Capítulo 2: *Cat's in the Bag*

Walter y Jesse tratan de atar cabos sueltos con dos narcotraficantes que los descubrieron cocinando. Deben deshacerse del cuerpo de Emilio, a quien mataron en el desierto y ocuparse de Krazy 8, quien está encadenado en el sótano de la casa de Jesse. Dividen tareas: Jesse deberá ocuparse del cuerpo y Walter de hacer desaparecer a Krazy 8.

Capitulo 3: *And the Bag's in the River*

Aunque Jesse ya cumplió con su parte, Walter aún no es capaz de matar a Krazy 8. Sentado en el baño escribe dos columnas en donde desarrolla las ventajas y las desventajas de las dos posibilidades: dejarlo vivir o matarlo. En la primera columna escribe "*es la opción moral*", "*no eres un asesino*", *"está mal matar*". En la segunda columna sólo escribe "*matará a toda tu familia si lo dejas ir*".

Tras mucho dudar, decide que no lo matará, sin embargo antes de liberarlo descubre que Krazy 8 se ha ocultado un trozo de vidrio roto y que probablemente lo mate si lo deja ir. Finalmente, en vez de soltarlo, Walt tira muy fuerte del candado para ahorcarlo. Aunque son sus últimos segundos de vida, Krazy-8 toma el vidrio y sigue intentando herir a Walt, provocándole una herida en la pierna.

Capítulo 6: *Crazy Handful of Nothin'*

Walter no está satisfecho con la cantidad de dinero que Jesse le entrega por la venta de metanfetaminas y le propone hacer un trato con un distribuidor para mover mayor cantidad de producto.

Mientras él continúa con su quimioterapia y empieza a experimentar las primeras consecuencias de esta (vómitos, mareos, caída del cabello), Jesse contacta a Tuco Salamanca, un narcotraficante mexicano para hacer el negocio. Pero las cosas no salen bien y Tuco golpea a Jesse al punto que este termina en el hospital. Cuando Walter se entera de lo sucedido se dirige al hospital y lo encuentra herido con un collar cervical.

Inmediatamente va a su casa y se rapa la cabeza completamente. Conduce hacia el local de Tuco y entra presentándose como "*Heisenberg*". Llevaba en su mano una bolsa y le exige cincuenta mil dólares: "*Treinta y cinco por el producto que ha robado y otros quince por todo el dolor y sufrimiento ocasionado a su compañero*". Tuco se ríe diciendo que no solo le ha robado su droga, también le ha pegado a su chico y ahora él aparece allí con más metanfetamina. Sin embargo, la bolsa no contiene metanfetaminas, es fulminato de mercurio. Walter lo lanza al suelo provocando una explosión que destroza la sala y acaba con todas las ventanas. Tuco es forzado a acceder a la petición de Walt, le entrega el dinero y hace un trato para el próximo producto.

Capitulo 7: *A no rough stuff type deal*

Jesse y Walt se reúnen en un desarmadero de autos para encontrarse con Tuco y entregarle la metanfetamina prometida. Sin embargo, no han podido conseguir toda la pseudoefedrina que necesitaban para producirla y le otorgan una cantidad mucho menor a la pactada. Esto no le

agrada a Tuco, pero Walt sin embargo se sale con la suya y le promete más producto para el próximo encuentro.

Durante la celebración del baby shower de Skyler, Hank y Walter tienen una conversación sobre las cosas legales y las ilegales. Cuando Walt menciona que es algo arbitrario, Hank le responde que muchos hombres que están en la cárcel piensan así y que a veces, cosas que son legales no deberían serlo, poniendo como ejemplo la metanfetamina, que anteriormente solía ser legal.

Finalmente, Walter decide empezar a cocinar con un proceso diferente, para evitar los problemas de conseguir los ingredientes, y como consecuencia logra un curioso producto de color azul.

Temporada 2

Capítulo 12: *Phoenix*

Walter recibe por teléfono la noticia que Skyler ha dado a luz a su hija. Jesse y Walter han hecho una inmensa cantidad de dinero en su última operación, sin embargo Walter se niega a darle a su socio la parte que le corresponde a menos que este deje las drogas.

Jesse se reúne con su novia Jane y mientras se inyectan heroína y metanfetamina le cuenta que Walter le debe $480.000 dólares. Tras ser descubiertos con las drogas por el padre de Jane, esta llama a Walter, convencida de que "*si tuviesen suficiente dinero, nadie les obligaría a hacer nada*" y exigiéndole el dinero, amenazándolo con contar todo.

Ese mismo día por la noche, Walter sale a comprar pañales y aprovecha para darle a Jesse el dinero. Jesse y Jane se emocionan con todo lo que podrían hacer con él. Deciden dejar las drogas pero antes consumen por "última vez".

Walter en un bar conoce, sin saber quién es, a Donald Margolis, el padre de Jane. Luego de una conversación con él, regresa a la casa de Jesse y lo encuentra junto a Jane desmayados en la cama luego de haber usado heroína. Trata de despertarlo pero no puede. Enseguida, Jane empieza a vomitar. Walter se dirige al otro lado de la cama y piensa en moverla para poder salvarla ya que sigue desmayada, pero antes de hacerlo se detiene. Walter se queda parado al lado de la cama contemplando la situación, se pone la mano en la boca y se pone a llorar brevemente.

Capítulo 13: *ABQ*

El padre de Jane entra en una fuerte depresión que lo mantiene alejado de su trabajo cómo controlador aeronáutico durante un largo tiempo. Cuando regresa al Centro de Control de

tráfico de rutas aéreas de Albuquerque, su perturbada mente confunde el nombre de un vuelo - "Juliet Mike Dos Uno". - con el de su hija -"Jane Mike Dos Uno" - provocando un choque entre dos aviones. El accidente fue presenciado por el mismísimo Walter White quien estaba sentado en su patio, y ve como comienzan a caer escombros desde el cielo.

Temporada 3

Capítulo 10: Fly

Walt se obsesiona con que su laboratorio está contaminado a causa de una mosca y se niega a seguir cocinando hasta que elimine toda la contaminación. Jesse, frustrado, trata de hacer que Walt trabaje, pero como no lo consigue, le pone un somnífero en el café, ya que llevaba más de un día entero sin dormir tratando de cazar la mosca. Cuando está entre dormido Walter le dice a Jesse: *"Lo siento por Jane*", "*No fue por tu culpa*" responde Jesse.

Jesse ve que la mosca se posa en la escalera justo delante de él, la golpea y esta muere, cayendo al suelo. Walter dormido se pierde el triunfo de Jesse, quien lo lleva a una sala del laboratorio para que descanse de forma más cómoda.

De vuelta en su casa, Walter despierta ante el sonido de una mosca. Al mirar hacia el techo, observa cómo hay una mosca posada justo encima de la luz roja parpadeante del detector de humo.

Capítulo 12: *Half Measures*

Jesse se entera que están utilizando niños para vender el producto que cocinan con Walter. Se encuentra con Tomás Cantilo, quien no solo trabaja como narcotraficante sino que también fue obligado por estos a matar a su amigo Combo como "iniciación". Jesse pide la ayuda de Walter para vengarlo pero este se niega.

Con ayuda de Wendy, una prostituta con quien se frecuentaba, intentan darles hamburguesas envenenadas a los narcotraficantes. Walter y Mike los detienen y se reúnen con Gus quien se compromete a buscar una solución. Le pide a los traficantes: "No más niños".

Esa misma noche, la policía encuentra el cuerpo de Tomás, quien ha sido asesinado. Al enterarse de esto Jesse se dirige a la esquina donde solía trabajar Tomas con un arma y queda cara a cara con dos de los traficantes, también armados. Justo antes que alguien pueda disparar, Walter aparece embistiendo violentamente a ambos con su coche. Uno de los traficantes muere de forma instantánea. El otro, herido gravemente, se arrastra por el suelo intentando llegar hacia su pistola. Walt corre hacia allí, coge la pistola y dispara al traficante en la cabeza. Mirando a un horrorizado Jesse, Walter pronuncia una sola palabra: "*Corre*."

Temporada 4

Capítulo 13: *Face Off*

Walter quiere acabar con Gus Fring. Ya lo ha intentado dos veces pero no lo ha conseguido. Para que no vuelva a ocurrir, se alía con uno de los mayores enemigos de Gus, Tío Salamanca, quien está internado en una residencia de ancianos. Gus ha estado concurriendo a visitarlo para torturarlo psicológicamente ya que todos los integrantes de la familia Salamanca se encuentran muertos, muchos asesinados por el propio Fring. Walter se reúne con él y lo convence de colocar una bomba casera escondida en la silla de ruedas del anciano.

Ese día Gus llega para hacer su típica visita, pero antes de que pueda actuar, la bomba explota, acabando con todo el interior de la habitación y lanzando la puerta hacia fuera. Gus camina lentamente hacia fuera de la habitación con la mitad derecha de su cara totalmente destrozada y se arregla la corbata antes de caerse muerto al suelo del pasillo.

Temporada 5

Capítulo 5: *Dead Freight*

Jesse, Walter y Todd, un empleado en una empresa de control de plaga (que en verdad se dedica a hacer pequeños robos en las casas en las que son contratados para trabajar), llevan a cabo un complicado plan para robar un tren que transporta metilamina, preciado componente para elaborar la meta azul.

El robo es un éxito, los tres se reúnen abajo y empiezan a celebrar. El ruido se aminora cuando Walter apaga la bomba de agua, permitiéndoles oír el ruido de un pequeño motor: un niño en moto los observa desde cerca. Este los saluda con la mano y Todd hace lo mismo, pero luego se saca una pistola. Jesse le grita para que no lo haga, pero es demasiado tarde: Todd dispara. El niño se cae de la moto y muere.

Capítulo 7: *Say My Name*

Walter continúa ascendiendo en el negocio del narcotráfico tras cerrar un trato con Declan, un distribuidor de metanfetamina de Arizona que solía competir con Gus Fringe. Mike y Jesse quieren abandonar el negocio, pero Walter les pide tiempo, hasta que pueda establecerse con un nuevo equipo de trabajo. Para ello busca a Todd Alquist como ayudante para el laboratorio.

Mike está siendo buscado por la policía, por lo que decide huir a pesar de que Walter no esté de acuerdo con su decisión. Saul Goodman y Walter estan preocupados por qué podría decir Mike si es atrapado. Confían en él, pero no en los 9 hombres que estan en la cárcel Walter se ofrece a llevarle su parte del dinero al aeropuerto antes de que este se vaya.

Tras entregarle el dinero, Walter le pide a cambio los nombres de los hombres detenidos luego de la muerte de Gus Fringe, por miedo a que alguno de ellos los delate. Mike se niega, porque sabe que Walter intentara matarlos.

Walter no confía en Mike y teme que los traicione, por lo tanto antes de irse, se acerca a la ventana del auto y le dispara. Mike muere minutos después, mientras Walter lo observa.

Capítulo 15: *Granite State*

Walter esta prófugo y Jesse encerrado, cocinando metanfetamina para Jack Welker, el tío de Todd, y líder de un grupo de neonazis que lo tienen secuestrado.

Jack y su grupo encuentran un vídeo con una confesión de Jesse donde afirma que Todd ha asesinado a Drew Sharp, el niño de la moto, durante el atraco al tren.

Jesse intenta escapar pero lo descubren. Angustiado les grita para que lo maten, ya que se niega a volver a cocinar el producto para ellos. Sin embargo, lo llevan a la casa de Andrea, a quien Jesse conoció durante una de las sesiones de terapia de grupo de adictos en rehabilitación y mantuvieron una breve relación. Todd golpea a la puerta, afirmando ser un amigo de Jesse, consigue hacer que ella salga hacia el porche y le dispara en la cabeza con una pistola. Desde un coche, Jesse lo ve todo y llora. Jack le ordena que se quede quieto y lo amenaza: "*Recuerda, aún está el niño*".

- **HOUSE OF CARDS:**

Temporada 1

Capitulo 1:

Frank Underwood sale de su casa apurado junto a uno de sus hombres de seguridad luego de escuchar ruidos provenientes de la calle y un auto acelerando a gran velocidad. Al notar que han atropellado al perro de su vecino, le indica al hombre que vaya a buscar a sus dueños. Mientras tanto, se acerca al perro e intenta tranquilizarlo, al mismo tiempo que mira a cámara y antes de retorcer el cuello del animal en el piso lo dice explícitamente: *"Hay dos clases de dolor, el dolor que te hace fuerte y el dolor inútil, ese dolor que solo provoca sufrimiento. No tengo paciencia por las cosas inútiles".*

Capítulo 6:

Frank y Claire son amenazados en su casa cuando un desconocido les arroja un ladrillo a la ventana. Peter Russo decide aceptar la ayuda de Frank para ser gobernador, quien le exige ir a Alcohólicos Anónimos.

Además, Frank se encuentra en el medio de un conflicto con el gremio docente, en especial con el dirigente sindical Marty Spinella, por una reforma en la ley de educación que está impulsando como Jefe de la Mayoría.

Los docentes están en huelga y Frank y Spinella se presenta en un programa de televisión para participar en un debate, con un reconocido periodista. Frank comienza culpando a Spinella porque, días atrás un manifestante habría lanzado un ladrillo a su casa con una amenaza, acusándolo de fomentar la violencia, la intimidación y su incapacidad de mantener un gremio organizado. Spinella está preparado con contraargumentos y rechaza las críticas haciendo hincapié en el incumplimiento del Congreso de una mejor educación. Sin embargo, Frank, quien parece no estar preparado para tratar con tema, vuelve constantemente a la cuestión del ladrillo y a recalcar la terrible experiencia que él y su esposa sufrieron. De ahí en más el debate sigue en picada para Frank, quien sin argumentos queda expuesto y humillado por su adversario. Pero, a pesar de esto, sale contento del estudio, asegurando haber ganado la batalla.

Más tarde ese mismo día, un escolar muere por una bala perdida. Frank aprovecha esto para ponerse frente a las cámaras y reclamar se termine la huelga. Se reúne con Spinella, en la Casa Blanca para llegar a un “acuerdo”. Pero en vez de eso, le confiesa que el ladrillo fue lanzado por Doug y que Claire distrajo a su agente de seguridad a propósito para que eso ocurriera. Para provocarlo, lo acusa de ser un homosexual buscando semen de poder, Spinella lo golpea fuertemente, Frank le exige que detenga la huelga o lo acusara de haberlo golpeado.

Capítulo 10:

Zoe le informa a Frank que Claire saboteó las votaciones. Él se lo recrimina, discuten y Claire se marcha enojada. Esa noche, Claire confronta a Zoe contándole que ella sabe todo sobre su marido, y se escapa con su amante Adam Galloway a Nueva York. Peter Russo amenaza a Frank con soltar la información que lo compromete si no le consigue puestos de empleo, por lo que planea apartarlo nuevamente. De este modo, lo envían a una fiesta de beneficencia para que haga contactos para conseguir los empleos. Mientras Rachel Posner, la exprostituta que está ayudando Doug, lo seduce y lo incita a beber alcohol. Lo invita a su habitación en un hotel y pasan la noche juntos. Peter se despierta a las 7:30 al otro día, horario en que tenía que estar dando una importante entrevista en una radio. Doug aparece

para ayudarlo, le dice que aún está demasiado borracho para ir a la radio, por lo que le propone realizarla por teléfono. Durante la entrevista, el locutor le pregunta si está ebrio y si sabe de lo que está hablando, sin embargo, Peter solo balbucea. Doug cuelga el teléfono y le promete arreglar la situación. Acto seguido, Zoe suelta la noticia de Peter ebrio en la radio, que pronto sale en las noticias nacionales

Capitulo 11:

Peter sigue bebiendo. Conduce borracho hasta la estación de policía para entregarse por manejar en estado de ebriedad. Sin embargo, Frank y Doug lo interceptan. Frank abandona a Doug y conduce hasta la casa de Peter. En el camino, tienen una breve conversación en la que Peter dice que no quiere seguir en campaña de la forma que Frank desea, sino que quiere hacer las cosas a su manera. Frank trata de persuadirlo, pero no lo logra. Una vez estacionado el auto garage, Frank hace que Peter siga bebiendo unos tragos más, hasta que se queda dormido. Underwood limpia todas sus huellas del coche y enciende el auto utilizando el dedo de Russo. Sale del auto cerrando todas las puertas y abandonando a Russo para que se asfixie.

Capítulo 13:

Claire despide a Gillian Cole, su asistente en la ONG Clean Water, porque no acepta ser parte de un arreglo con SanCorp, una compañía proveedora de gas industrial con mucha influencia sobre la política y los arreglos de los Underwood. Gillian no quiere ir contra sus convicciones, pues considera que las organizaciones sin fines de lucro como está reciben dinero de las corporaciones y por lo tanto se corrompen.

Claire consulta a un médico acerca de posibles tratamientos de fertilidad. También despide a Gillian, quien luego la demanda por despido injustificado y se niega a llegar a un acuerdo. Mientras tanto, Zoe y sus compañeros periodistas, Lucas, y Janine descubren la identidad de Rachel y comienzan a juntar piezas que comprometen a Frank.

Gillian Cole increpa a Claire y amenaza denunciarla por despido injustificado de una mujer embarazada. Claire, que conoce la historia sobre el embarazo de Guillian, contacta a la esposa del padre de su futuro hijo y le cuenta del engaño. Además, cancela su seguro médico y por lo tanto corta el acceso a los medicamentos que necesita para garantizar la salud de su bebé por nacer. Cuando va a reclamarle por esto, Claire le deja claro que está dispuesta a "*dejar que tu hijo se marchite y muera dentro de ti si eso es lo que se requiere*". Luego, en un movimiento sorpresa, Claire le propone a Gillian que, si abandona la demanda, ella reiniciará como CEO de CWI y la nombrará su reemplazo.

Temporada 2

Capítulo 14:

Zoe y su equipo siguen investigando la muerte de Peter Russo y sus sospechas de que Frank estaba involucrado. Francis le propone encontrarse en una estación de subte. Se reúnen y él le pide que borre todos los mensajes y llamadas que hayan tenido entre ambos para poder pensar en "*un nuevo comienzo*" entre ellos dos. Zoe lo hace pero aun así continua preguntando sobre la muerte de Peter Russo y revela su conocimiento de detalles claves, como en nombre de Rachel Posner.

Francis sabe que Zoe es un peligro, espera que se adelante en el andén y la empuja mientras se aproxima el tren.

Temporada 5

Capítulo 64:

Catherine Durant quiere testificar en el juicio que están llevando a cabo para investigar los juegos sucios que hubo tras la renuncia del presidente Walker. Frank trata de convencerla de que no lo haga, pero como Cathy se niega, él la empuja por las escaleras.

Tom Hammerschmidt, ex editor del periódico donde trabajaban Lucas, Zoe y Janine retoma la investigación sobre la muerte de Zoe. Claire y Frank planean que Doug se eche la culpa por el crimen y él acepta.

Claire ha estado manteniendo una relación extramatrimonial, consentida por Frank, con el periodista Tom Yates, quien había sido contratado por Underwood para escribir un libro sobre sus políticas y el proyecto AmWorks.

En alguno de sus encuentros, Claire le había confesado que Frank había asesinado a Zoe a Peter, pero Tom finge no creerle. Sin embargo, ese día, ella descubre un manuscrito en el que estaba escribiendo todas sus confesiones. Persuadida por Frank, por haber sido "*tan descuidada con su amante*", Claire va a visitar a Tom a su casa, tienen sexo por última vez y luego Tom cae muerto tras ser envenenado.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Rodriguez, D. "*La realidad del narcotráfico en México y los Estados Unidos*".
- Andacht, F. "*El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*", Cap. 2. Mayo, 2003
- Auletta, K. "*Netflix, outside the box*". The New Yorker, 2014.
- Bettetini, G. "*Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales*",1984. Bremond, C. "*El rol del influenciador", en Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, 1982.
- Calvo, E. *"La crítica de la Moral Kantiana desde Nietzsche*". Febrero, 2011.
- Camargo, M. S. "*La imagen de la nobleza castellana y las relaciones feudo-vasas en el Conde Lucanor, de Don Juan Manuel (1282-1348*)", 2009.
- Casetti F. y Odín R. "*De la Paleo a la Neo Televisión, aproximación semio-pragmática*". Rev Communications: N 51, 1990.
- Casetti, F. "*El film y su espectador*". Madrid, 1989.
- Chion, M. "*Cómo se escribe un guion*", Madrid 1994.
- Cuchumbé Holgin, N y Lasso Sanchez, M. "*El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle*", 2014.
- Diario Perfil: "*House of Cards y la fantasía de una versión argentina: "Hay mucho de qué hablar*", 2015.
- Dueñas Villamiel, J. "*Breaking Bad. El desierto crece*", 2013.
- El Día: "*¿Por qué amamos a los malos?* ", Octubre, 2015.
- El País: "*Jackie Kennedy o la invención de Camelot",* 2013.
- Europa Press, "*Breaking Bad: La muerte que cambió a Bryan Cranston y a Walter White*", 2014.
- Festinger, L. "*A theory of cognitive dissonance*. Stanford". California, 2013.
- García Fanlo, L. "*El lenguaje de las series de televisión*". Buenos Aires, 2016.
- Gonzalez Requena, J. "*Enunciación, punto de vista, sujeto*". Barcelona, 1987.
- Fernandez, J. "*Breaking Bad: El hombre dispuesto a todo por proveer a su familia*", 2013.
- Foucault, M. "*Las Redes del Poder*". Conferencia pronunciada en 1976, Brasil.
- Foucault, M. "*Defender la sociedad. Curso en el Collage de France (1975-1976")*, Bs. As., FCE, 2001, pp. 33-48. Clase del 14 de enero de 1976.
- Foucault, M "*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión"*. Francia, 1975.
- Illarraga, R. "*Política, narración, pensamiento grecoclásico*". Revista Luthor.
- Jost, F. "*Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal"*. Buenos Aires, 2015.
- Kant, I. "C*rítica de la razón práctica"* 1788.
- La Tercera: *"Final de Breaking Bad se transforma en el tercero más visto de las series de TV por cable"*, 2013.
- Laso, E y Michel Fariña J. "*Breaking Bad y la moral canalla*". Instituto da Psicoanálise Lacanian, 2015.
- Lotz. A. "*Television Will be revolutionized*". New York University Press, 2007.
- Manzotti, P. "*Los nuevos (anti)héroes de la televisión: de Frank Underwood a Walter White*", 2016.

- Martin, J. "*Los malos del cine: No le des la espalda a nadie*". Oceano Ambar, 2010.
- Mesonero Izquierdo, R. "*Análisis narrativo de la serie de ficción estadounidense Breaking Bad: el protagonista como eje de construcción del relato televisivo*", 2013.
- Metz, C. *"El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? Buenos Aires, 1970.*
- Mittell, J. "*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*". April, 2015.
- Molinari, C. "*Aprendiendo a amar con 'House of Cards*'", 2016.
- Nietzsche, F. "*Genealogía de la moral*".1887.
- Pederson, L. "*Narrating Netflix An Examination of the Narrative Structure of House of Cards and Netflix's Position Within the Post-Network Era*"; Aalborg University, Octubre 2016.
- Pellicer, M. "*Los periodistas en House of Cards o las marionetas de Frank Underwood*", 2014.
- Poniewozik, J. "*El 'streaming' es una nueva manera de hacer arte*". The NY Times, 2016.
- Pfister, M. "*The Theory and Analysis of Drama*". Cambridge, 1988.
- Redacción BBC Mundo. "*Liberan a integrantes de la banda Pussy Riot en Rusia*", Diciembre 2013.
- Redondo, D. "*¿Por qué nos gustan los personajes malvados?*". Agosto, 2014.
- Revista Cromos: "*La transformación de Walter White a Heisenberg en Breaking Bad*", 2013.
- Rivera Roda, C. "*House of Cards: una visión psicológica de sus protagonistas*". Noviembre, 2016.
- Rojas, L. "*House of Cards, la primera serie web en ganar tres premios Emmy*", Septiembre, 2013.
- Rosen, D y Zepeda Martínez, R. "*La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida*", Revista Reflexiones, Vol. 94, 2015.
- Rossiter L. "*Switching screens: an exploration of how House of Cards and Scandal represents shifting strategies in television*". Diciembre, 2014.
- Roque Reos, F. "*Heisenberg o sobre una verdad de Walter White*", Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Royo Hernández, S. "*Nihilismo y desierto en Nietzsche*". Marzo, 2008.
- Sánchez Escalonilla, A, "*Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona, 2001
- Silverstone, R. "*Why study the media?"* Londres, 1999.
- The New York Times, "*Netflix Does Well in 2013 Primetime Emmy Nominations*", 2013.
- Thiry, P. H, Barón de Holbach: "*La moral universal o los deberes del hombre fundados en su naturaleza"*; 1812.
- Thompson, R. "*Television's second golden age: From 'Hill Street blues' to 'ER'"*. Nueva York, 1996.
- Vargas, N. Politóloga fundación Paz y Reconciliación.
- Verón, E.: "Prefacio a la segunda edición" en Construir el acontecimiento: Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. Agosto, 1987.

- Verón, E.: “El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en “Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications”. Paris, 1987.
- Verón E.: “La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad”. Barcelona,1993.
- Verón, E. “El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica” Trad. realizada por M. R. del Coto.
- Wisecrack Edition, “*The Philosophy of House of Cards*”, 2016.